cinema

nr 3 (27)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREŞTI — MARTIE — 1965

INIMĂ VEȘNIC VIE, CONȘTIINȚA MEREU TREAZĂ

În această primăvară, luminată de certitudinea izbînzilor trainice ale construcției socialiste, de recunoaștere a tot mai largă pe meridianele lumii a geniului creator și pașnic al poporului nostru, de perspectivele mărețe ale unor noi planuri elaborate de partid pentru ridicarea Romîniei pe cele mai înalte culmi ale civilizației, a dispărut dintre noi omul care a adus cea mai de seamă contribuție la înfăptuirea acestor izbînzi, la crearea acestor mărețe perspective.

La căpătîiul fiului devotat și conducătorului iubit al partidului și al țării, întregul nostru popor, încercat de o nemărginită durere, a adus un suprem și pios omagiu celui care și-a legat indisolubil viața de îndelungată luptă revoluționară condusă de partid, de întreaga operă vastă a construcției socialiste, de strălucirea și demnitatea de astăzi a patriei.

„Pășind în cel de-al treilea deceniu al vieții sale libere — se spunea în Manifestul Frontului Democrației Populare, care a devenit crezul unanim al poporului prin votul de la 7 martie — Romînia înfățișează tabloul unei țări în plin progres, cu o economie și o cultură înfloritoare, puse în slujba creșterii bunăstării poporului... În toate regiunile țării pulsează o viață economică intensă: pretutindeni s-au ridicat... siluetele impunătoare ale fabricilor și uzinelor moderne, ale marilor combinate siderurgice și constructoare de mașini, chimice și de prelucrare a lemnului, echipate cu tehnica nouă...; numai anul trecut a intrat în funcțiune o putere instalată ce depășește capacitatea tuturor uzinelor electrice existente în Romînia pe vremea regimului burghezo-moșieresc... Noile blocuri, cartiere, magistrale, parcuri și așezăminte de cultură dau orașelor o înfățișare modernă, pe măsura epocii de adînci transformări pe care o trăiește poporul nostru... Ritmul vremurilor noi, socialiste, pulsează tot mai intens și în viața satelor... În anul 1964 au fost tipărite 58 milioane de cărți și broșuri; tirajul anual al ziarelor a atins cifra de 1.064 de milioane de exemplare... Bucurîndu-se de condiții optime de creație, oamenii de știință și artă desfășoară o activitate bogată și rodnică, își fructifică talentul în lucrări valoroase... Sub steagul glorios al partidului, clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea pășesc strîns unite... Dragostea de patrie, înalta conștiință socialistă generează noi energii creatoare în rîndul maselor largi... Animată de spiritul răspunderii pentru soarta omenirii, Republica Populară Romînă desfășoară o susținută activitate pentru promovarea principiilor coexistenței pașnice între state cu orînduiri sociale diferite, pentru instaurarea unui climat de înțelegere, prietenie și cooperare între popoare".

Către această imagine a țării noastre socialiste, care întărește în fiecare din noi sentimentul înaltei demnități patriotice, insuflat din totdeauna de partidul nostru muncitoresc, au urcat de-a lungul celor douăzeci de ani pașii încordați de efort și gîndurile cele mai scumpe ale milioanelor de oameni ai muncii de toate profesiile, de toate vîrstele și naționalitățile. Către această imagine — astăzi o realitate faptică — au tins de la începutul veacului lupta eroicei noastre clase muncitoare, aspirațiile din totdeauna ale întregului popor care și-au găsit de mai bine de 40 de ani întruchiparea lor cea mai hotărîtă și mai înțeleaptă în programul și în faptele detașamentului de avangardă al muncitorimii. În clipa tragică a morții celui care a fost tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, în ochii înlăcrimați ai tuturora a apărut cu străl ucire drumul drept al vieții sale, urcat cu cea mai curată credință proletară, totdeauna nedespărțit de drumul tovarășilor săi, totdeauna trecînd pe acolo pe unde istoria și cerințele sfinte ale cauzei făureau noul nostru destin.

Gheorghe Gheorghiu-Dej a fost prezent și a făcut dovada marilor sale calități de organizator și conducător vizionar și lucid al maselor, în 1933 la Grivița, acolo unde, sub gloanțele regimului burghezo-moșieresc, a sunat cea mai patetică sirenă a unei jumătăți de secol, cu pătrunzătoare ecouri, răscolind profund cele mai treze conștiințe, ca întîia manifestare de amploare a luptei proletariatului european de după instaurarea fascismului, ca protest energic al muncitorimii împotriva cruntei înapoieri în care se afla țara, împotriva mizeriei maselor și a dependenței de trusturile străine. O dată în plus, la procesul intentat conducătorilor grevei, țara întreagă și opinia publică din alte țări au auzit, prin glasul tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej, că în Romînia a intrat hotărît și definitiv în scena luptei social-politice clasa care nu avea nimic de pierdut decît lanțurile, clasa care, eliberîndu-se pe sine, se face purtătoarea de drapel a celor mai nobile idealuri ale omului. Încă de pe atunci, partidul clasei noastre muncitoare s-a arătat a fi trup din trupul poporului, nedespărțit de el, iar vocea care acuza din boxa acuzaților, cu cuvinte simple dar profetice, dovedea cunoașterea amănunțită și înțelegerea adîncă a situației în care se afla țara, a vieții și nevoilor celor ce muncesc, ca și a momentului de acută responsabilitate prin care trecea întreaga omenire.

Gheorghe Gheorghiu-Dej, alături de cei mai neînfricați fii ai muncitorimii și ai poporului, a înfruntat cu bărbăție și cu o nestrămutată încredere în viitor zidurile și gratiile închisorilor burghezo-moșierești, în lungii ani de grea detențiune, intrînd încă de pe atunci, o dată cu cei mai apropiați tovarăși ai săi de luptă, în galeria marilor luptători, cărora nici lanțurile, nici fierul înroșit, nici gloanțele nu le-au înfrînt cugetul, ci le-au întărit și mai mult convingerile, făcîndu-i să treacă împreună cu ele în sfera sublimă a valorilor nepieritoare.

Gheorghe Gheorghiu-Dej, în neîntreruptă legătură cu cadrele de partid din închisori și din afară, a avut o contribuție de cea mai mare importanță la pregătirea partidului, a întregului front muncitoresc pentru confruntarea decisivă din August 1944, în organizarea insurecției armate care a dus la eliberarea țării de sub jugul fascist, prin lupta forțelor patriotice însuflețite, unite și duse la victorie deplină de către partidul comunist. Ieșit la lumina libertății, partidul, în frunte cu luptătorii de la Grivița și cu învingătorii Doftanei, a adus după el în arena luptei istorice masele largi cărora el însuși le aparține și această forță nouă și invincibilă care a inundat străzile neuitatei primăveri a lui 1945, a impus puterea democrat-populară, creația poporului nostru, prinos al său la lupta generală a popoarelor pentru libertate, pentru socialism. Încă din primul an al democrației populare, partidul a înfățișat programul de muncă și de luptă menit să așeze temeliile solide ale Romîniei de azi, atunci cînd, la tribuna conferinței P.C.R. din 1945, a urcat Gheorghe Gheorghiu-Dej și a prezentat, din însărcinarea Comitetului Central, primul plan, precis și clar ca toate planurile partidului nostru, pentru industrializare, pentru refacerea economiei distruse de război, pentru viitoarea dezvoltare a țării.

Gheorghe Gheorghiu-Dej ne va rămîne totdeauna viu în amintire, legat de cele mai însemnate momente ale revoluției și construcției noastre socialiste, de fiecare din etapele prin care partidul, constituit ca partid unic al clasei muncitoare, pe baze marxist-leniniste, ne-a condus cu hotărîre, clarviziune și suplețe pe drumul lung și bogat în înfăptuiri al ultimilor douăzeci de ani. „Exemplu de simplitate și modestie, el avea un neasemuit dar de a-și apropia oamenii, de a-i însufleți și a-i antrena la lupta pentru înfăptuirea sarcinilor trasate de partid; oamenii muncii păstrează neștearsă amintirea întîlnirilor cu tovarășul Gheorghiu, a sfaturilor sale de tovarăș și prieten care le vorbea în același grai al inimii" — se spune în documentul istoric prin care Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn și-a luat ultimul rămas bun de la primul său secretar.

Gheorghe Gheorghiu-Dej, înzestrat cu o rară receptivitate față de cultură, cu o lucidă și caldă prețuire a oamenilor muncii intelectuale, preocupat de păstrarea și dezvoltarea celor mai valoroase tradiții naționale și de crearea condițiilor necesare înfloririi depline a culturii noi și a artelor, ne-a lăsat în conștiință și în suflete amintirea unui mare luptător dăruit pe de-a-ntregul cauzei celei mai înalte a umanității, simbol al înțelepciunii și forței creatoare a poporului nostru eliberat, al intransigenței revoluționare și spiritului de dreptate, al curajului și al măsurii, al ingeniozității și echilibrului, al optimismului întemeiat pe certitudini și al generozității exigente; imaginea în cel mai înalt grad reprezentativă pentru milioanele de oameni care au înălțat cu mîinile lor Romînia socialistă și care vor desăvîrși socialismul și vor construi comunismul în patria pe care Gheorghiu-Dej a iubit-o cu atîta intensitate și uitare de sine. Nu vom uita îndemnurile sale repetate de a cunoaște și a înfățișa în literatură și artă pe acești oameni, la un nivel artistic care să fie demn de valorile universale create de geniul poporului nostru.

Vor trece anii și imaginea omului și conducătorului care a fost Gheorghe Gheorghiu-Dej va rămîne vie în conștiințele noastre. Strînși uniți în jurul partidului și comitetului său central vom descoperi în noi tot ce avem mai valoros pentru a dărui patriei și poporului realizări durabile, avînd, cum scria el, „convingerea că înaintea Romîniei socialiste se deschid perspectivele unui viitor strălucit" și știind că „partidul întruchipează tot ce e mai bun în poporul nostru; el este inima fierbinte și conștiința poporului, înțelepciunea și voința sa colectivă".



HOTĂRÎREA

COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN, A CONSILIULUI DE STAT ŞI A CONSILIULUI DE MINIŞTRI ALE REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Pentru eternizarea memoriei tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej, Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat şi Consiliul de Miniştri ale Republicii Populare Romîne:

HOTĂRĂSC:

1. Se vor edita lucrările tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
2. Se va edita biografia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
3. Statuia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi ridicată în oraşele Bucureşti şi Cluj.
4. Bustul tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi aşezat la Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Marea Adunare Naţională a Republicii Populare Romîne, Clubul C.F.R. „Griviţa Roşie" din oraşul Bucureşti şi la Casa de cultură din oraşul Galaţi.
5. Pe clădirile legate de activitatea tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej în perioada ilegalităţii vor fi aşezate plăci comemorative.
6. La Muzeul de Istorie a Partidului din oraşul Bucureşti se va organiza o sală memorială, consacrată vieţii şi activităţii tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
7. Se va institui bursa republicană „Gheorghe Gheorghiu-Dej", care va fi acordată celor mai merituoşi studenţi.
8. Se va atribui numele „Gheorghe Gheorghiu-Dej":
   a) Oraşului Oneşti
   b) Combinatului siderurgic Galaţi
   c) Hidrocentralei „16 Februarie" de pe Argeş.
   d) Combinatului chimico-metalurgic din Baia-Mare
   e) Institutului Politehnic din Bucureşti
   f) Casei de cultură a studenţilor din Cluj
   g) Unei şcoli medii de cultură generală din oraşul Bîrlad
   h) Unui bulevard şi unei pieţe din oraşul Bucureşti, precum şi unor pieţe şi străzi din alte oraşe importante din ţară.
9. Se va emite un timbru memorial cu efigia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

COMITETUL CENTRAL AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN

CONSILIUL DE STAT AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

CONSILIUL DE MINIŞTRI AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

EROU
ŞI CONFLICT CONTEMPORAN

După părerea mea, am ajuns la o etapă nouă în discuţiile despre filmul romînesc, la o diversificare folositoare a părerilor şi chiar la soluţii. De fapt, vreau să fiu bine înţeles. Eu nu doresc să discutăm despre film în general, ci despre filmul romînesc de actualitate. Este problema care mă „doare" pe mine, problema cea mai spinoasă a cinematografiei noastre. Ea a devenit cu atît mai spinoasă cu cît ultimele producţii despre oamenii zilelor noastre ne-au adus pînă în pragul credinţei că există o fatalitate căreia nu ne putem sustrage: filmul romînesc de actualitate musai să iasă un hibrid. Eu personal cred însă cu toată fiinţa în posibilitatea ridicării acestei categorii de filme la nivelul artei. E posibil, dar enorm de greu, pentru aceasta trebuie să pună umărul sincer şi cinstit cei mai buni scriitori şi regizori. Pentru că s-a creat parcă o practică: cei mai buni regizori „pun mîna" pe „temele sigure", pe filmele istorice, mai spectaculoase şi care au la bază opere literare notorii, iar filmele despre actualitate sînt lăsate pe seama celor care încearcă şi învaţă. Asta e, de fapt, o paranteză. După care aş vrea să intrăm în chestiunile esenţiale.

Spun mai întîi cîteva banalităţi care s-au mai spus, ceea ce nu le-a împiedicat să fie ignorate: filmul de actualitate trebuie să cuprindă omul contemporan în ceea ce are el mai caracteristic, prin ceea ce exprimă el cel mai intens spiritul acestei epoci. Dar ce înţeleg eu prin erou contemporan? Care sînt trăsăturile esenţiale ale acestui om care trăieşte în anul 1965, ce gîndeşte, ce-l frămîntă, ce e frumos şi urît în el?

După părerea mea, omul anului 1965, contemporanul nostru, este o fiinţă de o complexitate deosebită şi contradictorie. E în primul rînd un om al lucidităţii: tot ce se întîmplă în lume trece prin filtrul gîndirii şi personalităţii sale. Omul acesta este capabil de fapte spectaculoase, riscante, de eroism, dar face asta fără exaltare. El poate săvîrşi orice faptă neobişnuită, dar numai *perfect lucid*, numai dacă el *crede* în ceea ce face. De aceea socot că niciodată faptele de eroism n-au fost mai profund *umane*, mai convingătoare ca în zilele noastre. În cariera mea de reporter am stat de vorbă cu foarte mulţi oameni care au săvîrşit fapte de eroism: cu un topitor din Baia Mare care salvase un cuptor de topit metale, cu un mecanic care reparase funicularul ce aduce minereul de la Teliuc la Hunedoara şi care rămăsese două ore agăţat pe o sîrmă deasupra unei prăpastii, ca Iacob Onisia al lui Geo Bogza, cu un tînăr din Oneşti care a sărit în foc să salveze un om, cu Ştefan Tripşa, cunoscutul oţelar de la Hunedoara, Erou al Muncii Socialiste. Pot să vă spun, fără să fac nici o speculaţie literară, că toţi aceşti oameni sînt departe de a fi nişte romantici, nişte „spontani". Existau raţiuni foarte precise care i-au îndemnat pe fiecare să săvîrşească faptele care i-au făcut cunoscuţi prin presă ţării întregi. Unul a sărit în foc indignat de laşitatea celor din jur, care aşteptau cu mîinile în sîn să vină pompierii. Un altul mi-a explicat că nu putea lăsa cuptorul să se distrugă pentru că asta ar fi însemnat pierderea primelor pentru o secţie întreagă, prime care se ridicau, fiind sfîrşitul anului, la o sumă foarte importantă şi nici unul dintre tovarăşii lui nu l-ar fi iertat dacă n-ar fi făcut totul ca să împiedice un accident. Un maistru mi-a mărturisit că a făcut o experienţă excepţională, cu eforturi excepţionale, în primul rînd ca să-i dovedească unui impostor care îl calomniase că el e mai capabil. Desigur, toate aceste fapte se înscriu — în mai mare sau mai mică măsură — în ceea ce numim pe bună dreptate „conştiinţă socialistă", dar fiecare asemenea act de conştiinţă socialistă are o determinare concret precisă.

Conştient că trăieşte într-o societate nouă, în care totul se înnoieşte — şi se înnoieşte prin munca sa — omul anului 1965 are o atitudine critică faţă de tot ceea ce nu mai corespunde timpului său. E în primul rînd o nemulţumire faţă de el însuşi, dorinţa permanentă de depăşire. Stăteam de vorbă cu şeful unei oţelării despre care trebuia să scriu un reportaj. Omul acesta obţinuse succese foarte mari, fusese decorat şi premiat, dar nu arăta de loc festiv la înfăţişare şi nu jubila. L-am întrebat de ce nu se bucură şi mi-a spus: „Dumneata habar n-ai că ce-am făcut eu pînă acum, faţă de ce am în cap, e foarte puţin". Care dintre noi e mulţumit şi liniştit pentru ceea ce a realizat personal pînă acum, pe care dintre noi nu-l chinuie gîndul că vremea trece neiertătoare şi că ne scapă atîtea clipe?



Duminică la ora 6

CÎT MAI APROAPE DE COTIDIAN...

O zi pîcloasă de ianuarie. Fulgii stingheri se topesc înainte de a atinge pămîntul. Strada Şelari a îmbrăcat haine vechi. Firmele agăţate, ici-colo, deasupra magazinelor, readuc în memoria celor mai vîrstnici epoca lui 1940. Dintr-un difuzor se aud indicaţii scurte, precipitate: „La loc maşinile! Figuraţia, atenţie, nu vă uitaţi spre stînga! Cel cu birja, treci mai repede prin faţa magazinului!".

Vocea „misterioasă", reflectoarele cocoţate pe cîteva practicabile înalte, actorii care, abia apăruţi pe trotuar, dispăreau ca atraşi de un magnet într-o mică prăvălioară, au adunat la capătul străzii grupuri, grupuri de curioşi.

Într-adevăr, se filma. Anonimii privitori, pentru care tainele petrecute „dincolo de ecran" au totdeauna ceva interesant şi atrăgător, asistau la una din primele turnări făcute pentru filmul *Duminică la ora 6*.

Cartierul general al echipei era instalat într-o cameră îngustă („mica prăvălioară" unde fugeau actorii) transformată, după necesităţile scenariului, în papetărie. Aparatul de filmat ocupa tot centrul încăperii. Se pregătea turnarea unui nou cadru. Realizatorii principali, regizorul Lucian Pintilie şi operatorul Sergiu Huzum, stabileau ultimele detalii legate de mişcarea actorilor şi a aparatului. I-am lăsat să-şi vadă de treabă, aşteptînd clipa cea mai prielnică pentru a intra în vorbă.

★

Privite de unii cu un entuziasm exagerat, de alţii prea circumspect, debuturile unor oameni de teatru în cinematografia artistică romînească au fost, de obicei, reuşite. În această privinţă, Liviu Ciulei este un exemplu concludent. Talentul, inteligenţa, cultura regizorului de teatru s-au regăsit şi în film. Nici noilor oaspeţi ai Buftei nu le lipsesc „cărţile de vizită" favorabile. Pentru publicul bucureştean, numele lui Pintilie se leagă de unele din cele mai reuşite spectacole ale Teatrului „Bulandra", pentru telespectatori de vizionarea cîtorva emisiuni de bun gust artistic. Tînăr foarte înzestrat, Lucian Pintilie şi-a manifestat pînă acum, prin tot ce a pus în scenă, o foarte puternică personalitate regizorală. Nelipsit de simţul umorului Lucian Pintilie este deopotrivă înclinat spre visare, spre poezia sentimentelor pure (fapt pus în evidenţă într-o delicată transpunere scenică a piesei lui Saroyan „Inima mea e pe înălţimi"). „Regulile jocului" (stăpînirea tehnicii, adaptarea la condiţiile de creaţie din cinematografie) o dată însuşite (să nu-i uităm munca de regizor secund la *Comoara din Vadul Vechi*, filmul lui Victor Iliu), Lucian Pintilie putea porni la drum.

Sergiu Huzum este un nume cunoscut şi apreciat în rîndul documentariştilor. Ingenios, îndrăzneţ, mereu în căutarea unor rezolvări plastice inedite, mereu nemulţumit, dornic de mai mult. Huzum îmbină sensibilitatea poetului cu priceperea unui bun operator.

★

În sfîrşit, regizorul este liber. Intrăm în vorbă. Pintilie nu părăseşte o anume prudenţă, o reţinere faţă de interviurile „zgomotoase". Este foarte preocupat de ceea ce face, priveşte cu seriozitate filmul şi nu vrea să-şi permită afirmaţii hazardate, acum cînd se află la începutul filmărilor. Îi amintesc cele spuse cu o vreme în urmă de scenaristul Ion Mihăi-

un film din viața satului?

Omul contemporan e, de asemenea, frămîntat de pericolele mărunte care-l înconjoară. E vorba de acele racile obişnuite, ca ranchiuna, invidia (biologică la unii, care sînt parcă bolnavi de invidie, nu concep că e posibil să existe oameni la fel de buni sau mai buni decît ei), incompetenţa, linguşirea, slugărnicia, nesinceritatea. Pe contemporanul nostru îl incomodează şi-l irită toate acestea, de multe ori le dă o ripostă, dar uneori nu le dă, şi el ştie că e vinovat pentru aceasta.

Mi se pare de asemenea că acum, mai mult ca niciodată, oamenii sînt cointeresaţi în ceea ce fac, sînt preocupaţi de bunăstarea lor personală, vor să se îmbrace bine, să-şi cumpere maşini şi să se distreze. E o cerinţă născută din noile condiţii materiale, îmbunătăţite de la an la an. Să fie aceasta o aplecare spre superficialitate, spre o viaţă uşoară? Nu, pentru că în acelaşi timp am sentimentul că oamenii sînt profund frămîntaţi de problemele eterne, fundamentale ale existenţei.

Cine nu ţine seama de toate aceste trăsături ale omului contemporan, cine îşi închipuie că poţi cuprinde într-un film numai eroul din acest om, uitîndu-i celelalte componente, plăteşte în mod inevitabil cu eşecuri.

Din tot ce-am spus pînă acum cred că reiese clar şi ce fel de conflict socotesc că este necesar filmului despre actualitate. Trebuie să fie un conflict autentic, credibil total, prezentat cu sinceritate, omeneşte. Nu se mai pot înghiţi poetizările dulcege şi stupide, metaforele libidinoase şi ciupite, stilizările şi întoarcerile din condei, nu se poate face artă cu aşa ceva. E nevoie de sobrietate, de profunzime şi de omenie. Mă interesează conflictul omului cu omul, omul răscolit de întrebări, omul care vrea să facă ceva şi se luptă pentru asta cu cineva, omul care are o filozofie a lui în viaţă, care urmăreşte ceva. Îmi place eroul de literatură sau film lucid, care ştie *totul*, care nu poate să fie minţit de nimeni, care crede şi care e capabil de dăruiri şi de sacrificii, care ştie că nimic, dar absolut nimic din ce poate avea o valoare pe lume, nu se obţine uşor, îmi place omul care e capabil de cel mai înalt şi mai nobil gest omenesc, acela de a *demonstra* prin viaţa lui ceva, un adevăr care să folosească tuturor celorlalţi.

Ştiu că există asemenea oameni şi asemenea conflicte, trebuie doar descoperite şi ajutate să iasă la lumină.

Cu acestea trecem de altfel la problema propriu-zisă a scenariilor. Ştiu că scenariul e baza filmului, ştiu că dintr-un scenariu prost nu poate ieşi mare scofală, ştiu toate lozincile, maximele, adagiile, aforismele şi imperativele acestea. Mi-am mai spus părerea în această privinţă, şi-au spus-o mulţi alţii. Nu vreau să mai repet că nu sînt stimulaţi scriitorii, şi mai ales cei tineri, să scrie scenarii pe conflicte interesante şi îndrăzneţe, că scenariile se bălmăjesc şi se sucesc pînă ajung nişte sfîriace, că nu e posibil să iasă un film bun — nu că nu e posibil, dar e imposibil — după ce îşi spun părerea despre el, înainte de a fi turnat, treizeci de oameni, dintre care cel puţin zece sînt cu autoritate şi trebuie să ţii seama de observaţiile lor, că din comoditate se preferă să se facă filme „uşoare", fără probleme, călduţe. Nu vreau să mai spun nimic din toate acestea. Am convingerea (născută din vechi speranţe) că au şi început să se ia măsuri şi că se vor mai lua, pentru a se crea condiţii mai bune de lucru şi de promovare a scenariilor. Vreau să spun (ca să nu mai fac nici o teorie) că la ora actuală — aşa cum remarca şi Valerian Sava într-un articol din „Gazeta literară" — se pot scoate cel puţin zece scenarii despre actualitate bune sau foarte bune, pornindu-se de la opere literare scrise şi verificate în faţa cititorului. Am să enumăr cîteva: romanul „Facerea lumii" de Eugen Barbu (nu spun „Risipitorii" lui Marin Preda, pentru că scenariul după acest roman e de vreo doi ani în sertarele studioului), „Descoperirea familiei" de Ion Brad (mai ales prima parte), „Triunghiul" lui Pop Simion (foarte cinematografic), excelenta nuvelă „Dor" de Dumitru Radu Popescu, apărută în „Viaţa romînească" nr. 11 din anul trecut, sau „Începutul şi sfîrşitul lui Posmoc II" din volumul „Fata de la miazăzi" al aceluiaşi autor, „Cantonul părăsit" de Fănuş Neagu, „În treacăt" de Nicolae Velea, „Negostina" de Al. Ivan Ghilia, oricare dintre nuvelele lui Ştefan Bănulescu şi, aş îndrăzni, nuvelele „Treizeci şi opt cu doi" sau „Maiorul şi moartea" ale subsemnatului. E mult mai greu să porneşti de la nimic decît să porneşti de la o operă existentă, cu un conflict bun, cu nişte personaje interesante.

Personal am ajuns şi la o altă concluzie. Din moment ce toate filmele despre actualitate nu au ieşit pe măsura aşteptărilor, este limpede că şi pe viitor situaţia va fi la fel dacă se va munci la fel. Singura soluţie pe care o văd este trecerea la experimente cît mai îndrăzneţe. Ce înţeleg prin experiment? În primul rînd acordarea de independenţă unor regizori tineri, care n-au mai făcut film pînă acum. Să li se dea filme pe mînă, dar nu „moşiţi" de alţii de pe margine. În al doilea rînd, trebuie sporit corpul de regizori, să fie atraşi noi regizori din teatru şi din documentar să facă film. Cred, de asemenea, că şi alţi scriitori, alături de Francisc Munteanu, trebuie să încerce să facă regie de film după scenariile lor sau în colaborare cu alţii. Cunosc cîţiva care sînt gata să treacă la lucru imediat. Există o propunere de a se forma un grup de scriitori care să elaboreze scenariile împreună. Există şi alte propuneri şi idei. Trebuie neapărat încercatecurajos soluţii noi, nimeni nu va avea de pierdut din asta.

Marea artă a filmului începe cu crearea atmosferei de autenticitate. Dar aceasta e treaba regizorului. N-aş vrea să se creadă că am vreo răfuială cu ei, deşi aş vrea să le reproşez lipsa de modestie atunci cînd aruncă vina insucceselor numai pe scenarii, atunci cînd susţin că ei sînt mai „deştepţi" decît scenariştii, că numai ei ştiu ce e „ăla" film. Cînd pun mîna pe un scenariu literar, ei îl fac imediat în aşa fel încît scenaristul să nu-l mai cunoască, schimbă totul, fac scene noi, fac dialogul din nou, deşi regia e una şi scrisul e alta, sînt meserii deosebite. Dar nu asta are importanţă. Ceea ce aş dori eu de la regizorii noştri ar fi un orizont cultural mai larg, mai multă cultură, adică să ştie de toate, să fie sensibili la toate înfăţişările pe care le ia frumosul în lume. Mi-ar place ca, aşa cum noi vedem toate filmele lor, să citească şi ei tot ce scriem noi (măcar cărţile noastre, dacă nu şi pe ale altora). Aş vrea să văd cît mai mulţi regizori care-i caută pe scriitori acasă să-i stimuleze să scrie scenarii, singuri sau în colaborare (deşi există cîteva cîntecele, cu colaborarea asta), aş vrea să-i văd scormonindu-le prin opere şi punîndu-le în faţă ideile şi tipurile cele mai cinematografice, adică *să caute* şi *să atragă*. De asemenea, i-aş vrea mai îndrăzneţi, ceea ce ar putea să însemne şi mai cu talent!

Ion BĂIEŞU

După cîteva realizări deosebite în imaginea de film documentar, operatorul Sergiu Huzum (alături de Lucian Pintilie) debutează în filmul artistic. „Mă voi strădui ca aparatul de filmat să nu-i stînjenească nici o clipă pe interpreţi."



leanu, şi el debutant în film, despre *Duminică la ora 6*: „o dragoste simplă, generoasă, închegată în vremuri neobişnuite, vrăjmaşe; o dragoste care sfîrşeşte tragic pentru că eroii ei au ales calea demnităţii, a luptei, respingînd indiferenţa, laşitatea, inerţia". Cuvintele acestea par să-l fi încălzit.

Într-adevăr filmul nostru va fi o poveste lirică despre adolescenţă. O dragoste în care se va reflecta epoca, adevărul istoric (să nu uităm că acţiunea se petrece în 1940), iubirea nefericită a unor tineri ce se află în mişcarea ilegală.

— *Cum aţi soluţionat din punct de vedere cinematografic acest subiect?*

— Doresc să narez simplu, convingător. Nu vreau să amăgesc (nici pe alţii, nici pe mine), să poleiesc, să artificializez. De altfel cinematograful, artă prin excelenţă realistă, nu admite (sau îi dezvăluie foarte curînd) pe cei care caută să „trişeze". *Duminică la ora 6* va fi un film stăpînit de imperativul sincerităţii. Existenţele personajelor se vor consuma firesc, cotidian, de aceea strada va juca în film un rol deosebit de important (m-au preocupat, în acest sens, experienţele neorealismului).

— *Spuneaţi, cu alt prilej, că vă consideraţi avantajat de faptul că nu aţi avut încă timpul să fiţi stăpînit de „prejudecăţi meşteşugăreşti".*

— Cred, într-adevăr, în avantajul spontaneităţii nealterate cu care vine un creator din alt domeniu în cinematograf. Repet însă condiţiile în care spontaneitatea ar fi eficientă: existenţa talentului şi claritatea absolută a ideilor pe care vrei să le transmiţi spectatorului.

Am fost întrerupt de regizorul secund, Nicolae Corjos, care venea să anunţe că figuraţia este pregătită pentru o nouă filmare. Luîndu-şi microfonul, Lucian Pintilie a anunţat: „Repetiţie!". În faţa papetăriei improvizate au apărut interpreţii scenei ce urma să fie înregistrată pe peliculă. Irina Petrescu şi Vasile

un film din viața satului?

Nicicînd o imagine frumoasă, un cadru alcătuit cu grijă și scontînd pe efectul vizual n-a putut evita unui film întrebarea: și totuși ce vrea să spună pînă la urmă?

La aceasta s-ar mai putea adăuga o alta: o imagine, chiar frumoasă (cum se întîmplă pe alocuri în *Sărutul)*, dar nepotrivită ca atmosferă climatului dramatic (cum de asemenea se întîmplă tot pe alocuri în *Sărutul)* poate fi apreciată în sine?

Artă colectivă, filmul presupune mai întîi un sens comun, o colaborare realizată pe terenul oferit de partea literară a acestei contribuții. Și aici ajungem la subiect și voi începe cu alte întrebări:

Ce semnificații largi poate avea problematica singulară a acestui scenariu (scris de Alecu Ivan Ghilia), care ar fi efectele generalizatoare din experiența de viață a Savetei, principalul personaj din filmul lui Lucian Bratu? Sau — s-o luăm altfel acum — dacă este să ne ocupăm de un caz particular, atunci ce semnificații poartă el pentru noi ceilalți, de vreme ce filmul ne obligă să ne gîndim la o asemenea treabă, el folosind niște simboluri, deci sinteze ce exprimă universuri distilate pînă la datele lor esențiale?

Sărutul nu are o problematică de semnificații generale — asta e sigur — și preia un caz spre a demonstra cu ajutorul unei metaforici și al unor simboluri foarte primare (un buldozer, elementul ce ar reprezenta noul, curățind zăpada în drumul spre cimitir unde va fi îngropată soacra Savetei, expresie tipică a vechiului), folosește deci asemenea modalități spre a demonstra cu ajutorul lor lupta ce s-ar da între ceea ce este vechi în conștiințe și noul biruitor care întinerește și fertilizează aceste conștiințe. Dar atunci, dacă vrem să atacăm această dialectică înfruntare între vechi și nou, fie în planul general, fie în cel al conștiinței unor oameni, atunci de ce să ne angajăm pe un teren de excepție — cazul Savetei (în viața căreia s-au petrecut două accidente: își pierde soțul în război, dramă legată de faptul că Saveta este violată de un șofer neamț) și nu încercăm să deslușim existența acestei înfruntări în condițiile firești ale vieții noastre sociale? Pentru că din punct de vedere psihologic și sociologic cazul Savetei este fals și voi încerca mai jos să arăt de ce.

În vremea la care se referă filmul (1951), Saveta este o țărancă tînără încă, membră a unei cooperative agricole, ducînd o muncă despre a cărei natură nu ne prea dăm seama, dar îi acordăm toată încrederea noastră. E de presupus însă că înțelegînd rostul nou al satului socialist, ea a aderat la viața de azi în urma unui proces care i-a revelat schimbările petrecute în structura noastră socială, precum și perspectivele ce se deschid satului. Iată deci un act de emancipare, incompatibil cu comportarea din afara cooperativei, unde o vedem pe Saveta făcîndu-și niște apariții îndoliate și nimic mai mult (atît de îndoliate de parcă ar fi imediat după întîmplările nefaste despre care am pomenit) și fiind mereu „înțeleasă" și „învoită" de o responsabilă mult prea amabilă și prea dispusă la o asemenea înțelegere. Aceasta să fie oare manifestarea de supremă corespondență umană pe care trebuie s-o arate permanent colectivitatea în procesul nostru de muncă?

Comportarea din film a Savetei — așa ruptă și contradictorie cum apare ea — nu reflectă în nici un caz un proces dramatic din conștiință dus între atitudini antagonice, care ar naște o luptă lăuntrică, ci mai degrabă o dublă



Florescu. Scena a fost reluată de mai multe ori. Pintilie a dat tradiționala comandă: Motor! abia cînd Irina Petrescu a realizat acea timiditate, acea nehotărîre care-i păreau esențiale regizorului pentru respectivul moment din scenariu.

★

Am reluat conversația după ce acest cadru a fost tras.

— *Reușiți să transpuneți cu exactitate stilul decupajului în filmările propriu-zise?*

— Decupajul reprezintă pentru orice regizor o dorință. Realitatea modifică însă multe din cele trecute pe hîrtie. Probele filmate, alegerea locurilor unde se va turna, situația concretă din momentul cînd se realizează cadrul și, de ce să ne ferim s-o spunem, inspirația pe care o ai sau nu în ziua respectivă înseamnă tot atîtea completări tot atîtea puncte noi pe drumul care duce de la scenariu la film. În cazul de față, am tras prea puțin material pentru ca să pot să am imaginea concret cinematografică a filmului. Cred însă că în privința realizării atmosferei ne aflăm pe drumul cel bun.

— *Înclinați spre filmarea pe viu, în decor real, sau spre cea de pe platou?*

— La început am avut prevăzute 18 decoruri pe platou. Motive obiective (platourile nu erau libere atunci cînd aveam filmări) m-au făcut să revizuiesc decupajul, să pornesc în căutarea unor decoruri reale, să reduc de la 18 la 3 numărul interioarelor ce trebuiau construite. Mi-am dat seama că alegerea unor interioare reale avantajează stilul în care mi-am propus să fac filmul. Se poate realiza mai bine acel *proces de asimilare*, atît a elementelor din interior cît și a celor din exterior (strada va avea în *Duminică la ora 6* — după cum v-am spus — un rol foarte important) care să asigure tonul, atmosfera dorită.

— *Alegerea distribuției v-a făcut să vă schimbați viziunea pe care o aveați, la lectură, asupra personajelor principale?*

— Personajele, așa cum ți le imaginezi, cum le gîndești, atunci cînd nu cunoști viitorii actori urmează în momentul în care interpreții au fost aleși, fie să li se adapteze, fie să suporte un proces de modelare. Să fiu bine înțeles: mă refer la efortul de adaptare, efortul de compoziție fiind necesar în ambele cazuri. În privința celor pe care i-am ales eu: cred că în ceea ce o privește pe Irina Petrescu (Anca) sînt de rezolvat numai probleme de compoziție, personajul călcîndu-se perfect pe autonomia interpretei, în timp ce la tînărul student Dan Nuțu (Radu) este nevoie să lucrăm și în ceea ce privește adaptarea la rol.

★

Sergiu Huzum, avînd încă de lucru, s-a apropiat abia către sfîrșitul conversației noastre. L-am abordat:

— *Este sau nu aparatul de filmat un element care stingherește actul de creație al actorilor?*

— Adeseori acest lucru se întîmplă. La filmul pe care-l realizez cu Lucian Pintilie mă voi strădui însă ca aparatul de filmat să nu fie nici o clipă un coșmar pentru interpreți. Cred că obiectivele cu distanță focală lungă pe care le folosesc, implicit distanța mărită dintre actor și aparat, vor face ca reacțiile firești, spontane, să nu dispară. Imaginea va fi deci un factor în plus care va favoriza comportarea degajată a interpreților.

Am făcut apoi remarca, privind interiorul papetăriei, că locul reflectoarelor masive a fost luat de cîteva stative cu becuri, asemănătoare cu cele întîlnite la iluminatul străzilor. Huzum a explicat:

— Nu vrem să ne înfrumusețăm personajele, vrem să le prezentăm ca pe stradă, ca în viața de toate zilele. În acest sens, sursa electrică pe care o folosim (aceste becuri cu vapori de mercur pe care le vedeți) vine doar să întărească lumina reală (cea care intră prin ferestre, uși etc.). De aceea nu vom fugi de lucrurile de obicei evitate (geamuri, oglinzi), de acele obiecte pe care operatorii preferă să nu le filmeze.

— *În acest caz, cum va fi compoziția cadrului?*

— Tindem spre o încadratură aparent neglijentă. Nu pot să spun că am ajuns încă la ea. Ne străduim însă să ne eliberăm de unele rigidități, de tot ceea ce ar putea îngrădi mișcarea personajelor. Vrem să fim cît mai aproape de cotidian, de lumea de pe stradă.

— *Aș vrea să văd trans-traw-ul!*

Aici Huzum a trebuit să-mi răspundă tot printr-o explicație teoretică.

— Avem deocamdată principiul: filmarea cu perspectivă variabilă. Constructorii n-au terminat încă aparatul.

Pintilie a adăugat: „Pînă la sfîrșitul filmării îl vor termina!"

AL. RACOVICEANU

DIALOG CU SCENARISTUL ION MIHĂILEANU

— „Duminică la ora 6" va fi o idilă a adolescenței?

— Da și nu. Dacă am aprecia exclusiv după vîrsta eroilor sau dacă am considera că lirismul este apanajul adolescenței, răspunsul ar putea fi afirmativ. În această „idilă", cum îi spuneți, intră o doză de luciditate, de elan reținut, de interiorizare și de tristețe care depășesc „luna mai" a adolescenței. Iar în viață „idila" nu cruță nici pe cei de peste 40 de ani, consumîndu-i ca pe niște adolescenți...

— Și epoca? Cum se conjugă destinele eroilor cu evenimentele lui 1940?

— Epoca nu este, în film, un fenomen exterior. Participarea la rezistența antifascistă este pentru cele trei personaje, Marin, Radu, Anca, un credo, o necesitate vitală, de concepție și de caracter. Și, mai ales, un protest. Nu un protest impulsiv, furios, mai degrabă un mod de viață care intră în cele mai intime resorturi ale psihologiei individuale.

existență. Oricum, s-ar putea vorbi cu mai multă ușurință de un caz clinic, de o dualitate împinsă pînă la masochism în comportările Savetei față de o soacră a cărei tutelă despotică o acceptă într-o atitudine de resemnare amestecată cu o vagă venerație. În timp ce soacra este un fel de apariție mai mult legendară — senilă și bigotă — avînd halucinante obsesii desprinse de tot ceea ce este realmente omenesc, departe chiar de însăși durerea unei mame care cu șapte ani în urmă își pierduse un fiu. Încărcarea cu simboluri, cu semnificații a unui personaj nu înseamnă transferarea lui în cîmpul incredibilului, al irealului. Căci oricîte exagerări deliberate ar presupune actul de creație artistică, el reprobă *de plano* tot ceea ce este fals. Or, soacra Savetei este un asemenea personaj fals: ca date umane (dacă durerea e veche de atîția ani și o duce la demență, ea nu mai poate reprezenta nimic altceva decît un caz); ca date sociologice, de asemenea (este puțin credibil ca un om chiar copleșit de o durere mai veche să nu-și găsească măcar elementarul instinct biologic de apărare, de acceptare, de adaptare la situație și ca nimic din ceea ce se petrece în jur să nu-l înrîurească, fie chiar și în sensul unei reacții ostile. Dacă se întîmplă totuși cuiva o asemenea rupere de realitate, avem de-a face cu o abulie și iarăși nu este nimic interesant de raportat la generalitate); ca date dramatice, el este — în sfîrșit — de asemenea fals — pentru argumentele de mai sus cărora li se adaugă încă unul: neavînd nici o funcție reală, necontribuind cu nimic la ceea ce se întîmplă în jurul ei și în afara ei, și trăind într-o ficțiune, o plăsmuire a minții ei, bătrîna soacră a Savetei nu poate participa decît ca apariție stranie la conflictul scenariului. Dar acest conflict îi atribuie totuși bătrînei un rol de căpetenie în determinarea destinului Savetei. În rest nici nu mai trebuie demonstrat aproape nimic. Ceea ce se întîmplă este o succesiune de ipostaze intitulate dramatice, dar fără un subtext convingător: Saveta e tristă (ca expresie mimică), o vedem ca atare și ni se amintește fugar o vorbă fatidică — soacra. Deducem cauzele: soțul pierdut în război, șoferul neamț etc. etc. și printr-o serie de raccourci-uri ni se materializează toate aceste sorginți ale durerii Savetei. Urmarea? O iubire nouă care ar putea fi regeneratoare pentru Saveta este contaminată și ea de climatul general și obligată să sufere. Nimeni din jur nu poate influența această prea lungă suferință acută provocată de dispariția cu ani în urmă a soțului (oricît am ști cu toții că durerile chiar dacă nu se șterg, rămîn în noi ca o undă tristă ce se face resimțită în răstimpuri).

Pentru a da un fundal acestui conflict purtat de fapt de doi eroi principali, s-a organizat o lume și o activitate menită să fie replica vie la ceea ce se întîmplă în ograda Savetei. Trei cosmonauți — ulterior i-am identificat a fi numai tractoriști îmbrăcați în salopete de balonseide cu gulerașe de blăniță albă (tractorul funcționează totuși cu motorină și ulei), ciocnesc voioși și inutil niște pahare la un fel de chermesă aducînd mai degrabă a platou de filmare; niște fete, sătence, se mișcă grațioase pe tocuri înalte (eu sînt în admirația acestor cuceriri ale modei, dar am impresia că, dacă pentru o biată bătrînă moartă trebuie să despice nămeții ditamai buldozerul, pentru niște ființe vii și cochete — în ipoteza că n-au deprins obiceiul citadin de a-și purta pantofii în sacoșe — numai helicopterul ar mai fi fost o soluție, ceea ce era foarte în nota de fals, de arbitrar construit a acestui film în care, neîntîmplîndu-se nimic, se inventează atmosferă.)

Despre valoarea plastică a imaginii de care am vorbit mai sus, îi las colegului meu de rubrică, Ion Frunzetti, plăcerea și competența de a vorbi mai pe larg, știind în același timp că el nu o va analiza desprinsă de celălalt cadru: cel dramatic. Cît despre actori (între care unii de frunte ai ecranului nostru, Maria Cupcea, Grațiela Albini și Emanoil Petruț) numai cuvinte de laudă pentru o strădanie care este întotdeauna nobilă, chiar și atunci cînd se termină într-un eșec, cum este cazul de față. Dar nu se poate reproșa nimic talentului lor, ci inconsistenței absolute a textului și concepției regizorale.

Mircea ALEXANDRESCU



Înmormîntare cu buldozer

Colocviu

Problema nu-i falsă...

Filmul lui Alecu Ivan Ghilia, Lucian Bratu și Constantin Ciubotaru cercetează una din dramele omenești prin care ultimul război mondial își prelungește amar amintirea în viața noastră de azi. Vechi eresuri, prejudecăți și spaime nelămurite îngreunează eliberarea unor conștiințe de stazele trecutului; zbuciumul Savetei, văduva terorizată de vina ei în moartea bărbatului și de doliul fanatic al soacrei mi s-a părut motivat, autentic, înfățișat cu talent de Grațiela Albini în tăcerile grele și izbucnirile înfricoșate ale frumoasei țărănci. Autentică, cu excepții (tractoriștii costumați periferic și uniform ș.a.), e și ambianța satului din acei ani, dură, în liniatură simplă de alb-negru efectiv, în contrast net față de ceea ce cinematografia ne-a servit nu arareori odinioară, în tablouri de artizanat cu păpuși vii împanglicate, aranjînd ulcele festive în prepeleacuri de comandă.

Inegalități artistice stînjenitoare tarează desfășurarea subiectului. Halucinația bătrînei care își vede feciorul venind surîzător înconjurat de flăcăii cu capra, în ritmul ametitor, ca bătaia sîngelui, al jocului, e impresionantă. Dialogul dintre Petre și Saveta e anost (ba chiar cu elemente rizibile), cu atît mai mult cu cît acest flăcău (care s-ar fi cuvenit a fi mai decis) a căpătat printr-un machiaj nenorocit, slutind chipul atît de agreabil al lui Emanoil Petruț, o figură de fante unsuros și abulic cu identitate suburbană. Scena violului din camionul german e filmată cu o durere concentrată și chipul neamțului cu ochelari te urmărește. Încercarea de dragoste din casă se degradează prin stîngăcie artistică, pînă la obscen. Se pot enumera și alte inconsecvențe de structură și de stil.

E însă acest film *fals* pentru că n-ar fi decît etalarea unui caz? Mi-e imposibil să ajung la o asemenea concluzie, dacă pornesc de la *realitatea* peliculei și nu de la o viziune personală asupra întîmplării. Bătrîna e o jertfă tîrzie a războiului. Tînăra femeie e un suflet schilodit care, sub înrîurirea dragostei și prin efectul solidarității omenești caracteristice rînduielilor socialiste, se va elibera de o povară crîncenă lăsată de război (demonstrația artistică e într-adevăr doar parțial reușită). Ce e aici *incredibil?* Firește, scenariul înfățișează un caz. Dar tot pe un caz e grefată și materia filmelor *Vrăjitoarea*, *Al 41-lea*, *O congaceiro*, *Climats*, *La Strada*, *Două lozuri*, *Fecioara* și a altor mii de produceri cinematografice. Nu pentru comparații calitative le enumăr, ci pentru a aminti că încriminarea de singularitate nu poate funcționa, estetic vorbind, prin ea însăși, ci doar prin raportare. Și filmul, aici, nu manifestă nici în intenție, nici în fapt dorința de a extrage cazul din contingentul social, ci dimpotrivă. Mai cred că formulînd o acuză de particularism ar trebui să ne luăm precauția de a nu plăti un tribut întîrziat teoriei tipicității sub zodia mediei statistice. Mircea Alexandrescu este îndreptățit a exprima insatisfacții artistice, nu înțeleg însă de ce sînt acestea subsumate expres unor generalități teoretice care nu se aplică universului filmului.

Sînt de părere că *Sărutul* nu folosește simboluri, ci metafore cinematografice, că nu-și propune să demonstreze lupta dintre vechi și nou, sub aspect foarte general, în conștiințe, ci faptul că viața nouă îi despovărează pe oameni (acțiunea e a anului 1951) de spaime ale trecutului și le tămăduiește rănile sufletului. Saveta e un *caz*, dar *în acest sens*, cu implicații sociale lesne depistabile în mediul țărănesc, unde războiul a gravat amintiri indelebile. Adeziunea la societatea nouă n-a rezolvat dintr-odată toate problemele umane, unele cunosc o evoluție treptată, înceată, cu discontinuități și inerente zigzaguri. În film sînt cîteodată situații și replici false, cronicarul are dreptate. Problema însă nu-i falsă și nu văd temeiuri de a-i expedia pe realizatori în zona zero a eșecului.

Valentin SILVESTRU

— Confesiune, autobiografie, ficțiune? Cîte ceva din toate?

— Ar fi foarte simplu și ușor să vă răspund: cîte ceva din toate. Aș dori foarte mult ca spectatorul să recepteze sinceritatea și adevărul unor puternice sentimente de dragoste, trăite într-o epocă neprielnică, din toate punctele de vedere, marilor elanuri lirice. Iar dacă sinceritatea este caracteristica unei confesiuni sau a unui film de ficțiune, trageți dv. concluziile. Cred că „tonul" regizorului va face „muzica" filmului.

— Eroii dumneavoastră n-au timp pentru a se iubi. Deci un film al romantismului tragic?

— Timp au; nu cunosc îndrăgostiți care să se afle în „criză de timp", cînd sînt fulgerați de pasiuni mistuitoare. Ei n-au de partea lor **Timpul**, epoca. Și drama e că Timpul nu acționează numai, sau în primul rînd, ca un factor exterior. Incertitudinile, abisurile, sentimentul responsabilității sînt structurate în viața intimă a personajelor. Dacă o asemenea stare de spirit poate fi definită romantism tragic, nu știu. Știu doar atît: sentimentele sînt tragice.

— Ce părere aveți despre secvențele de mare tensiune dramatică, despre secvențele șoc și cum își găsesc ele locul în dramaturgie (de pildă arestarea lui Radu)?

— Pe la începutul filmului, cei doi eroi, Anca și Radu, apar cu totul întîmplător — ca în viață —, la un bal. O ciocnire violentă, la care sînt martori și participanți, va fi împrejurarea care îi va apropia. Ea va prevesti însă și deznodămîntul tragic al dragostei lor. Secvențele șoc, de mare tensiune dramatică, care apar pe parcursul filmului marchează prezența necruțătoare a epocii.

— „Duminică la ora 6" va fi un film lirico-epic?

— Mai exact, în intenția noastră, un film psihologic, de atmosferă, implicînd lirismul și tensiunea epică.

— Ați cuprins în caracterul lui Radu ceva din dilema corneille-ană între dragoste și datorie?

— Corneille este un clasic genial, dintr-altă epocă. Să lăsăm geniile în pace. Dilema lui Radu, în intenția mea, nu este o pendulare între dragoste și datorie; o sfîșiere lăuntrică rezultată din contradicția între dragoste și necesitatea **înțeleasă**, conștientă, a acțiunii revoluționare. Exclude oare o asemenea contradicție plinătatea iubirii, trăită la cea mai înaltă tensiune? La această întrebare va încerca să răspundă filmul.

— Se va încerca o reconstituire „de muzeu" a epocii sau o prezentare stilizată, din elemente esențiale, semnificative?

— Epoca e implicată în destinele individuale ale eroilor. Ceea ce nu exclude prezența unor detalii, și nu numai detalii, semnificative.

— Și cotidianul dragostei? Totuși e o iubire în condiții excepționale! Cum l-ați realizat?

— Orice iubire, oricare ar fi împrejurările, favorabile sau potrivnice, conține detaliile ei „cotidiene". Vă amintiți, de pildă, de filmul englez **Scurtă întîlnire**, de detaliile sale cotidiene? Ceea ce vă pot spune este doar atît că neliniștea dă o anume amprentă, fără să macine cotidianul iubirii. Iar surpriza, în ansamblul filmului, s-o lăsăm pe seama regizorului Lucian Pintilie, care, împreună cu întreaga echipă, realizează acum **Duminică la ora 6**.



Dan Nuțu — student la I. A. T. C., protagonistul filmului

Al. R.

Pînă cînd...

Izolarea artificială, trăită ani de-a rîndul de o femeie care a suferit un şoc deosebit de puternic în timpul războiului şi care se consideră vinovată de moartea soţului, ca şi revenirea ei, înceată şi dramatică, la viaţa normală şi la iubire, mi se pare o dramă posibilă. Ideea cuprinsă în această poveste e generoasă. Dar filmul, care se vrea de introspecţie şi minuţioasă analiză a comportării, se subminează singur, în două feluri: prin sărăcia vieţii lăuntrice a eroilor (ce ştim despre Saveta în afară de faptul că suferă şi se izolează, şi ce altceva ştim despre Gheorghe decît că o iubeşte?) şi prin neautenticul flagrant al mediului, neautentic care devine absolut insuportabil în dialog.

Aşa se face că filmul eşuează, în ciuda reuşitei unui episod (evocarea violului, retrospectivă care are ritmul, cursivitatea procesului mintal şi precizia dureroasă a unei amintiri insuportabil de chinuitoare), în ciuda interpretării frumoase a Grazielei Albini, care dă reacţiilor eroinei atîta adevăr cît se poate conferi unui rol în asemenea măsură schematic — şi în ciuda imaginii lui Constantin Ciubotaru.

Ce concluzii se pot trage din acest eşec? Că este infinit mai greu să faci un film de analiză consacrat vieţii contemporane decît să realizezi un film istoric cu zeci de peripeţii, sute de eroi, mii de figuranţi. (Şi Lucian Bratu şi Emanoil Petruţ reuşiseră să ne convingă în *Tudor* de maturitatea simţului lor cinematografic). Şi că filmul cu scenariu original, inspirat din lumea contemporană nu se poate lipsi de adevăr: de adevărul mare, al caracterelor şi relaţiilor, de adevărul mărunt, dar covîrşitor de important, al amănuntului. Mai flagrant decît în alte realizări, acest păcat al *Sărutului* priveşte mai larg producţia noastră cinematografică. Pînă cînd nu vom învăţa să descoperim şi să stăpînim *adevărul vieţii*, autenticul prezenţelor, împrejurărilor, faptelor şi atitudinilor caracteristice lumii noastre de fiecare zi, nu vom avea filme bune, adică realiste, despre viaţa pe care o trăim.

Ana Maria NARTI

Nu „textul"...

Critica noastră e, în fine, pe cale să accepte că filmul este al regizorului — „al lui Lucian Bratu" în cazul de faţă. Dar am impresia că, în cronica sa, Mircea Alexandrescu „face reproşuri" scriitorului Alecu Ivan Ghilia „peste capul regizorului", cu aerul cu care în cronica unui spectacol de operă ai analiza — cum e şi firesc să analizezi — libretul şi partitura muzicală, independent de regia spectacolului.

„Totul" în film putea adică să fie altfel, dacă autorul său unic, regizorul, „ar fi vrut" să fie. Alecu Ivan Ghilia a scris de mult prima variantă a scenariului; se numea *Drumul* — titlul era legat de leit-motivul aşteptării, al întoarcerii, fiindcă existau şi leit-motive; scenariul nu era de loc o „piesă de interior", oamenii evoluau în spaţiu, aveau relaţii normale între ei, trăiau şi ziua şi noaptea, pe cînd în film avem impresia că e o noapte perpetuă, printre altele din cauza stilului inadecvat al imaginii, construită îndeosebi pe degradeuri de negru. În filmul acesta, *Sărutul*, există un singur episod, scurt, care se apropie întrucîtva de viziunea, de stilul cinematografic pe care le-ar fi sugerat scenariul — secvenţa retrospectivă din timpul războiului, arătînd drumul femeii, în camion, pe şoseaua care trece prin pădure. Dintr-odată, regizorul şi-aminteşte, vag, cum ar fi trebuit să fie filmul, simte adierea tardivă a unei unde de poezie, imprimă ca atare şi camerei lentoarea aceea cu care evoluează, fără spor, pe şoseaua nesfîrşită, estompează sunetele... În tot „restul" filmului, materialul de viaţă, decupajul, jocul actorilor, imaginea, sînt — toate — încărcate, copleşite, diformate de inerţia unei concepţii şi a unui stil dramatic tip post-kammerspiel, dinainte de 1930. Gesturile şi trăirile oamenilor aparţin altei gravitaţii, nu celei terestre, contemporane. Cînd eroina se aşază o dată în faţa uşii, ca să nu-şi lase iubitul să plece, expresia sa de groază imperativă ne-a amintit o clipă de apariţia fantomatică a unei femei, din noapte, în filmul *Trenul Fantomă*, realizat de Jean Mihail în 1933.

De aceea, cînd Mircea Alexandrescu conchide cu o remarcă asupra „textului", ne întrebăm: care text? Propriu-zis, în film, nu există alt text — ca text — decît genericul.

Valerian SAVA



Secvenţa Bubico beneficiază de jocul de calitate al Cellei Dima şi de un căţel admirabil dresat. În rolul domnului — Gr. Vasiliu-Birlic.

CARAGIALE din nou pe ecran

Filmul lui Jean Georgescu, mai bine spus filmele (căci sunt două) îmi stîrnesc disperarea critică, un amestec de jenă şi de ciudă. Jenă — pentru că Jean Georgescu este singurul nostru regizor profesionist de valoare tradiţională, elev sîrguincios al unei şcoli de cinematograf bun, meşteşugar conştiincios, creator nu numai bine intenţionat, ci „notist" al filmului, unul dintre „clasicii" peliculei româneşti. Aprecierea nu-l situează, fireşte, în clanul „monştrilor sacri" — Dreyer, Clair, Stroheim, Welles, de pildă —, dar sper cel puţin că indică limpede locul lui în raport cu amatorii prestigioşi, empirişti şi inegali, capabili de sclipiri în ordinea posibilă a hazardului numerelor mari, amatori a căror prezenţă şi adeseori în film la fel de potrivită ca dansul unui elefant într-un magazin de porţelanuri. Ciudă — pentru că tocmai unui asemenea profesionist nu-i pot fi considerate veniale păcatele pentru care sîntem clemenţi cu nepricepuţii profesionişti. Omului care-a realizat — şi-n ce condiţii tehnice şi financiare meschine! — excelentul film *O noapte furtunoasă* (1942), celui care, după eliberare, dădea modestei cinematografii naţionale *Trei schiţe* (inferioare ecranizării anterioare după Caragiale, dar valoroase în universul cinematografic tern din perioada aceea), nu îi sînt îngăduite la un nou Caragiale bîjbîielile tehnice, erorile flagrante de gust, carenţele de scenariu şi de regie — reprobabile şi la un debutant nedotat —, cu atît mai puţin eşecurile scandaloase de platitudine totală (nici măcar datorate vreunei temerităţi de căutare şi experiment, ci mici, redevabile parcă pripelii şi incompetenţei).

Mofturi 1900 debutează cu un lung pregeneric de desene colorate statice (Geta Brătescu), animate rareori de montaj sau prin procedee de cadraj, ilustrînd într-o manieră à la Jiquide textul (cu puţine tăieturi),

al schiței O *conferență*, rostit de Marcel Anghelescu. Acest pregeneric — la care (după un haotic hiatus animat de film cu oameni) se adaugă o *coda* — poantă de același tip — constituie primul din cele două filme neunitar etichetate *Mofturi 1900*. Și este, în ciuda lungimii lui (chiar dacă-l judecăm independent), singurul lucru realizat din cele 110 minute de proiecție. Verva grafică și coloristică a Getei Brătescu, de bună calitate, mulată discret pe textul lui Caragiale, e uneori prea roabă acestui text, alteori cu timide veleități de autonomie, care însă nu deservesc ideea, dimpotrivă. Minutele decepționante încep după generic, o dată cu prezentarea actorilor principali: o succesiune halucinantă de capete cu privirile fixe, încremenite fotografic, trecînd de la stînga la dreapta, într-un ritm de panopticum de Muzeu Grévin. Defilarea prefațează nu trama sinistră a unei producții de groază, ci o comedie! Primul număr al acestui cocktail curios pune în scenă schița *Diplomație* (Ileana Iordache, Geo Barton, Vasile Tomazian, pe trotuarul unui „Gambrinus" de operetă sau de platou primitiv). Se cuvine să ne dumirim aici asupra unei confuzii deseori făcută de critica de film cînd dezbate valoarea adaptărilor cinematografice după opere literare. Eroarea cea mai frecventă este raportarea permanentă a filmului — produs finit al unei arte — la schița, nuvela, romanul, piesa de teatru — produs finit al unei alte arte — schița, nuvela etc. — ce-a stat la baza scenariului respectiv.

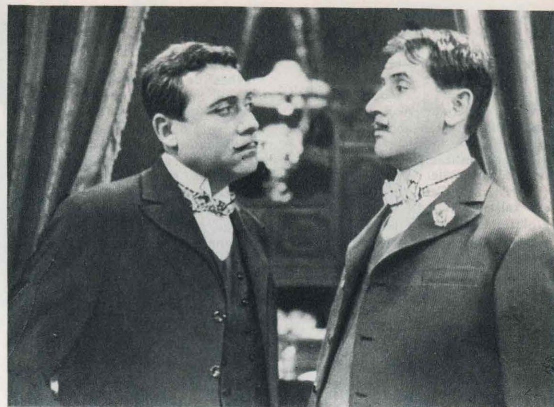
Și mărul și pruna sînt fructe. Pot fi bune sau rele, dar nu stau într-un raport reciproc de dependență. Cuiva poate să nu-i placă mărul și să adore pruna. Altcuiva, tocmai pe dos. Cineva să le divinizeze pe-amîndouă. Altcineva să le deteste pe amîndouă. Raporturile între măr (sau prună) și subiectul consumator pot varia. Raporturile între cele două fructe n-au cum varia, în planul calităților lor neexistînd posibilități de raportare. Nu poți spune (între un măr bun și o prună bună): „*Mărul e mai bun ca pruna!*". Păstrînd proporțiile și adaptînd nuanțele, cam așa stau lucrurile și în relațiile dintre carte și filmul care-o adaptează. A spune: „*Gervaise* e mai bun decît *L'Assomoir* al lui Zola" sau „*Gatopardul* lui Lampedusa e mai bun decît filmul lui Visconti" e un *non-sens*. Nevoia de a raporta filmul (indiferent de calitatea lui) la punctul de plecare al scenariului, cartea (indiferent de calitatea ei) este o slăbiciune a criticului prea leneș sau prea prudent ca să judece autonom. Și tăierea cutărui episod din carte (chiar dacă foarte cinematografiabil) smulge proteste vehemente cronicarilor: ei urmăresc, ținînd textul în mînă, unde se poticnește sau uită și sare un pasaj elevul cuminte care-a-nvățat pe dinafară. Mă-ntreb de ce fervoarea asta de apărători ai intereselor publicului (pe care-l previn mereu strigînd „atentat literar!") nu se exercită și în cazul filmelor cu scenariu original (majoritatea)? Sau acolo nu mai are obiect, pentru că numai puțini au acces la scenariu? Am ținut la această lungă precizare pentru că sînt silit să-i fac scenaristului și regizorului Jean Georgescu un reproș aparent similar: nu respectă... textul lui Caragiale! Și nu mă contrazic. Filmul său nu este o adaptare liberă, *o transpunere cinematografică a ideilor* cuprinse în textul lui Caragiale. *Mofturi 1900* este un album cu fotograme colorate, traducînd (în sensul propriu al cuvîntului) în imagini de carte poștală textul, cuvintele lui Caragiale. Nu există aici nici un fel de efort de independență creatoare, nici măcar veleitar. Dialogul — cu excepția unor tăieturi, adesea nefericite — este, tipografic vorbind, al lui Caragiale. Schițele și momentele principelui prozei sînt de fapt mici „drame" (în sensul originar al cuvîntului, de acțiuni scenice) care se pot juca oricînd pe o scenă (cum au și fost de altfel de-atîtea ori), fără ca lectura dialogată să impună adaosuri lămuritoare sau tăieturi regizorale. Nu știu cum înțelege Jean Georgesu autonomia creatorului în artă și raporturile lui cu obiectul creației, dar filmul așa cum apare pe ecrane nu este decît un spectacol de teatru, un „*coupé*" compus din 6 schițe, filmat în culori, pentru a păstra în memoria arhivei figurile cîtorva actori. În aceste condiții, de teatru mutat de pe scenă pe platou, totuși teatru și nu film, nu numai că am dreptul, ci și obligația de a judeca opera cinematografică a lui Jean Georgescu raportînd-o la textul pe care s-a străduit să-l respecte cu fidelitate și pe care l-a trădat tocmai din cauza asta. Din prima ecranizare chiar, *Diplomație* (unde Vasile Tomazian recită linear și face penibilă urmărirea acțiunii rolul lui nenea Mandache), scenaristul-regizor colaborează în chip reprobabil cu nenea Iancu. Mița (excelent schițată de Ileana Iordache, într-un fals stil grațios parizian, așa cum îl înțelegea cuconetul demi-monden din Bucureștii noștri), după ce-l convinge pe Amicul (decent interpretat de Geo Barton), se desparte de cei doi plecînd la o mătușă (episod luat din schița *Mici economii*, probabil) unde va întîrzia. Finețea lui Caragiale, care sugerează cu discreție acidă sursa „micilor economii" și modul în care Mița își „traduce" interlocutorii este spulberată în film de precizarea greoaie din cupeu: Mița e întreținuta unui senator bătrîn. Mai mult, spre sfîrșitul suitei de schițe — ca un rapel aproape grosolan — din curtea căsuței de mahala unde locuiesc Mița și nenea Mandache iese Amicul, satisfăcut că a fost „tradus". Din pridvor îl petrece cu o privire expresivă Mița, și-n poartă se întîlnește cu nenea Mandache încîntat de noua reușită a soției. Repetiția erorii de gust din scena cupeului face penibilă toată istoria. Cocteau spunea o dată că „*abuzul de pedale există numai în muzică. Aproape toate limbile au pedale, dar limba franceză este un pian fără pedale*". Cred, mai de grabă, că pianului, tocmai ca să nu se apese pe ele, i s-au pus pedale, așa ca o prezență virtuală. De ce-a simțit Jean Georgescu nevoia, aici și-n alte schițe din film, să apese, și încă atît de insistent? Alternanța



aproape schematică a planurilor mijlocii şi a prim-planurilor din *Diplomaţie*, cu planurile generale ale porţiunilor de stradă (cu perspectiva pe un fundal *en trompe oeil* vizibil pictat ca la Meliès) sau ca cele din bodegă produce o plictiseală mortală salvată, în parte numai, de textul lui Caragiale. Acţiunea schiţelor următoare *Amici* (Lache — Mircea Crişan, Mache — Ion Lucian), *O lacună*... (Lache Diaconescu, Mache Preoţescu — jucaţi în stil revuistic de Horia Şerbănescu, respectiv, Radu Zaharescu), *Bùbico* (bucurîndu-se de jocul de calitate al Cellei Dima şi de un căţel admirabil dresat; în rolul domnului — Gr. Vasiliu-Birlic) este pusă în relaţie cu acţiunea din *C.F.R.* (Muşteriul — Iurie Darie) şi cu cea a unui fragment din *Situaţiunea* (Nae — Al. Giugaru, celălalt — H. Nicolaide). Epicentrul fictiv şi factice al întîmplărilor de mai sus este bodega „Gambrinus", dar firele care-o leagă de universul ce gravitează în juru-i sînt albe ca aţa din vorba de pomină. Replicii finale din *Amici* i se răpeşte savoarea, tăindu-se caracterizarea pe care Lache pălmuit i-o face lui Mache: „*e măgar şi violent!...*" În *Bùbico*, fraza antologică de corolar: „*Cocoană! eu l-am aruncat, mînca-i-ai coada!*" a dispărut nemotivat. În *C.F.R.* demascarea poantei, explicitarea ei este absurdă, la fel ca şi conceperea personajului ca pe un june fante, viguros şi nostim, aşadar mai puţin credibil, în postura de încornorat clasic. Pe deasupra, rîsul din final este de-a dreptul dizgraţios, aiuritor, sugerînd paranoia, nicidecum veselia (fie ea şi de beţiv) a omului căruia i-a reuşit o farsă. Căci asta e semnificaţia subtilă a schiţei lui Caragiale: muşteriul e conştient de *qui-pro-quo*-ul pe care-l stîrneşte şi, evident, nu e la prima mistificare de acest gen. Magazionerul, „*mai mult tînăr ca bătrîn*" cum scrie Caragiale, dar nu tînăr cum îl înţelege regizorul, îi răzbună — amăgindu-şi auditorii — pe ceilalţi soţi care sînt rude cu şefii numai pe linia stîngă, a adulterului. Şi ca şi cum acest cumul de greşeli de toate felurile n-ar fi fost de ajuns, în final apare la berărie însuşi domnul Caragiale, un fel de ipochimen şters, palid, cu *pince-nez*, purtînd pe obraz masca unei încremeniri, supraomeneşti, de „maestru" probabil, domn la masa căruia se aşază nişte cucoane de ceas tîrziu chicotind cu apropo cînd amfitrionul îşi notează pe o hîrtie fraze şi formulări ale consumatorilor, evident pentru opera lui literară! Toată această cheltuială de vopsea şi case de carton, combinată cu birjă şi mobilă stil, cu personaje de operetă în decor natural etc. (machiajul e scandalos: pînza de tul a postişelor e vizibilă, fardul — de circ, bărbaţii — rujaţi suspect) se încheie cum a început, cu desene colorate şi vocea lui Marcel Anghelescu. Aici, regizorul glumeşte complice cu publicul căruia, chipurile, i-a demonstrat cu haz „ce e arta", sau îşi face inconştient autocritica, scoţîndu-l cu dibăcie vinovat tot pe Caragiale: „*Fie! frumos ne-ncălţaşi...!*" *nene Iancule* afirmă scenaristul, *unchiule* scrie Caragiale. Dar, şi aici regizorul operează finalul schiţei: „*Şi-mi întinde mîna. I-o sărut şi-i răspund şi mai încet: — Mersi de compliment, nepoţică!... decît... mîna mi-o întinzi? Ce! Eu sînt mînuşar? La cizmar, altceva se întinde. — Tot obraznic ai rămas, nene Iancule!*". Ceea ce, oricum, e altceva decît fotografia lui I.L. Caragiale, aşa cum poate fi întîlnită în manuale şi care apare pe ecran ca ultimă imagine.

Romulus VULPESCU

COLOCVIU



Lache Diaconescu şi Mache Preoţescu, jucaţi în chip revuistic de Horia Şerbănescu şi Radu Zaharescu.

Erau de toate...

Erau, va să zică, de toate: cinci schiţe şi jumătate de Caragiale, dintre cele mai „cinematografice", incisive şi spirituale: un eminent cunoscător al lui Caragiale, regizorul Jean Georgescu, a cărui *Noapte furtunoasă*, nedetronată, am vrea negreşit s-o mai revedem, împreună cu o nouă generaţie de spectatori; mai erau cei mai populari actori de comedie ai noştri, de la Birlic pînă la „miraculosul" Crişan sau „hîtrul" Tomazian; şi mai era penelul Getei Brătescu, inspirat şi nervos, ancorat într-o lume de tentante caricaturi. Erau, va să zică, de toate.

Şi totuşi...

Recunoaştem (şi asta nu e tocmai bine) eforturile tuturor realizatorilor, de la scenarist pînă la interpreţii din sacrificata *Situaţiune*, de a pune cap la cap plăcuţele viu colorate ale schiţelor caragialeşti pentru a ne oferi mozaicul unei lumi, a anilor 1900. Poate că metoda, în sine, nu este chiar recomandabilă (cinci schiţe un roman?). Noi o primim, însă, ca atare, respectînd intenţiile autorilor. Ceea ce mi se pare impropriu în „sudarea" momentelor — şi supărător, foarte supărător pentru ansamblul filmului — este mularea şi şlefuirea plăcuţelor caragialeşti în funcţie de „interesele" filmului. Poate că, altfel aranjate după firea şi spiritul lor, aceste plăcuţe de mozaic ar fi dus la alte desene decît cele rezultate prin aducerea lor la formele prestabilite ale filmului. N-am mai fi asistat la salvarea de la înec a exasperantului Bùbico (în paranteză fie spus, acest personaj animalier nu este de loc ca la Caragiale: el devine în film un foarte simpatic protagonist) sau la ostentativele adaosuri finale din *Diplomaţie* sau *C.F.R.* Ligamentele filmului sînt debile, uneori cu inadvertenţe de logică (vezi legătura stranie dintre *Bùbico* şi *C.F.R.*); ele nu pot decît să ne confirme convingerile că filmul a fost condus forţat în matca lui.

Poate că unele momente ale schiţelor să trezească interes (şi, efectiv, jocul unor actori stîrneşte pe alocuri hazul). Dar se impunea, pentru a fi respectate înseşi intenţiile realizatorilor, de a desena o frescă a anilor 1900, ca filmul să părăsească teatrul — cartoanele colorate, decorurile vizibile — şi să refacă strada, pentru a da vigoare oamenilor şi întîmplărilor vremii. Alt „moft" caragelian, *Căldură mare*, recent ecranizat la televiziune de Ion Barna, poate constitui, în acest sens, un exemplu. *Mofturi 1900*, cu tot pregenericul său savuros (poate prea lung în economia filmului), cu tot jocul relevant al unor buni comedieni, nu se constituie ca *film*. Rămîne un crochiu, o suită de schiţe inabil sudate; preferam cîteva schiţe aparte (cum regizorul Jean Georgescu a mai ecranizat: *Vizita*, *Lanţul slăbiciunilor*...) în care sondajul psihologiilor să fie adîncit pe verticală. Şi nu diluat pe orizontală.

Călin CĂLIMAN

Bunele intenţii

Nu e nevoie de o introducere protocolară (despre meritele, recunoscute, ale lui Georgescu) pentru a spune lucrurilor pe nume: fără invenţie, fără nerv, fără culoare, filmul e simplu calc. (Ştiu, gestul ecranizării marelui scriitor e temerar, operaţia nu tocmai comodă, prestigiul imens al operei poate da trac ş.a.m.d.)

Fixate la nivelul unor similitudini de fabulaţie şi limbaj, achiziţiile caragialeşti ale *Mofturilor* au rămas superficiale, în pofida tuturor ambiţiilor. Pe generic chipurile eroilor se perindă lent şi fantomatic — Lache, Mache, Tache, Sache — galerie apusă, încremenită într-o expresie revelatoare, ţintuită sub o lupă satirică („muzeu Grévin"?). „Lumea lui Caragiale" ar constitui, în dorinţa realizatorului, „tema" filmului. Trebuia recreat un sector din universul marelui satiric, cu policromia tipurilor care îl populează, cu problematica adusă sub reflector, cu ambianţele lui caracteristice. Jean Georgescu a strîns mai toate firele în spaţiul, fizic şi moral, al berăriei. Personajele diverselor schiţe se cunosc, se caută, se salută familiar, de aici vor pleca eroii din *C.F.R.* şi călătorul din *Bùbico*. Interferenţa evenimentelor, conectarea insolită a replicilor ar fi putut căpăta virtuţi generalizatoare pentru a figura o întreagă ordine, dar autorul peliculei se mulţumeşte cu racorduri amuzante. Romulus Vulpescu are dreptate cînd vorbeşte de un epicentru factice. Din cauza topirii insuficiente, povestirile nu izbutesc să se articuleze, în ciuda coerenţei de idei, într-o dramaturgie organică şi solidă. Morfologia e, în ultimă instanţă, aceea a unui film cu scheciuri, asamblat artificios şi adesea formal, camuflat inabil ca un şiretlic descoperit. Reconstituind atmosfera, Georgescu a ştiut, e drept, să evite un păcat curent: excesul de pitoresc (vă mai amintiţi bufonadele iscălite Naghi-Miheles, volanele rochiilor în care se împotmoleau sensurile şi tăişurile?). Fidelitatea cadrului există, dar exterioară. Costumele, mobilele, recuzita pot fi 1900, lipseşte însă aerul particular, fizionomia foarte Caragiale a ambianţei, a acestui Gambrinus forfotind de muşterii, a salonului unde domnişoara exersează la piano „Stella confidente".

Filmul poartă fără tăgadă sigiliul meşteşugului şi experienţei lui Georgescu. Tăietura de montaj scăpără cîteodată efectul bufon, metafora satirică: domnişoara romanţioasă gata să atace primele note şi, ca o fină săgeată, zgomotul sec al roţilor. Apoi sînt cîteva bune compoziţii actoriceşti: Grigore Vasiliu-Birlic, mai economic ca de obicei, cu un umor suculent în încercările la care îl supun, prezente ori în contumacie, farmecele pline ale unei pasagere, Cella Dima, ascuţită, Mircea Crişan, clevetind candid sub pavăza „amiciţiei". Cu toate acestea...

George LITTERA

CONFESIUNEA UNUI NEMULȚUMIT

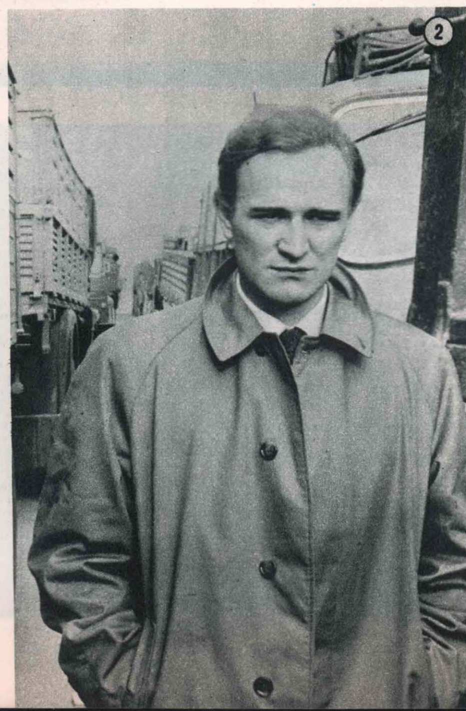
La Veneția, cu ocazia Festivalului din 1964, regizorul francez Jean-Luc Godard l-a întîlnit pe Antonioni; foarte curînd între cei doi cineaști care s-au jucat de-a interview-ul, dezbaterea despre film s-a transformat într-o dezbatere despre lume... Reproducem din „Cahiers du Cinéma" nr. 160 fragmente din interesanta lor discuție:



1. Mereu aceeași Monica Vitti: privire rătăcită, depeizată în mijlocul acestor ostile obiecte de care nu se poate apropia (*Deșertul roșu*).

2. Un Richard Harris inedit: intelectual cu figură obosită, dezabuzată, surprinzătoare moliciune față de explozia vitală din *Viață sportivă*.

3. Michelangelo Antonioni.





— Îmi este foarte greu să vorbesc despre *Deșertul roșu* acum. E prea recent. Sînt încă legat de „intențiile" care m-au mînat să-l fac, n-am nici luciditatea și nici detașarea necesară pentru a-l putea judeca. Pot, totuși, spune că de data asta nu este vorba de un film despre sentimente. Rezultatele (indiferent dacă au fost bune sau rele, frumoase sau urîte) obținute în filmele mele precedente sînt aici depășite, au devenit caduce. Înainte mă interesau doar raporturile dintre personaje. De data aceasta personajul central este confruntat și cu mediul social, ceea ce a determinat o cu totul altă tratare a subiectului. E prea simplist să spui — și mulți au făcut-o — că eu acuz mediul industrial, inuman, în care individul este zdrobit și împins spre neurastenie. Intenția mea era, dimpotrivă, de a traduce plastic frumusețea acestei lumi în care pînă și uzinele pot fi frumoase... Liniile, curbele uzinelor și ale coșurilor lor impunătoare sînt de multe ori mai frumoase decît arborii cu care ochii noștri s-au obișnuit poate prea mult. Este o lume bogată, vie, utilă. Pentru mine — țin neapărat să subliniez — nevroza din *Deșertul roșu* reprezintă mai ales o problemă de adaptare. Sînt oameni care se adaptează mediului și alții care nu reușesc s-o facă pentru că sînt prea legați de structuri sau de ritmuri de viață astăzi depășite. Este cazul Giulianei, eroina din film. Violența decalajului dintre sensibilitatea, inteligența, psihologia ei și cadența care îi este impusă provoacă criza personajului. Este o criză care nu se referă doar la relațiile sale epidermice cu lumea, la perceperea zgomotelor, a culorilor, a oamenilor reci și indiferenți care o înconjoară, ci și la sistemul său de valori (educație, morală, credință) care nu mai sînt valabile și nu o mai pot susține, ajuta. Ea se găsește deci în fața necesității de a se schimba total, chiar și ca femeie. De altfel este și sfatul medicilor

pe care ea se străduie să-l urmeze. Filmul e, într-o anumită măsură, povestea acestei străduinţe, acestui efort.

— Lumea modernă nu este deci decît revelatorul unei nevroze mai vechi şi mai profunde?

— Mediul în care trăieşte Giuliana îi accelerează criza, dar este absolut natural ca el să poarte în sine terenul prielnic acestei crize. Nu e uşor să determini cauzele şi originile nevrozei. Ea se manifestă sub forme foarte diferite şi uneori la limita schizofreniei, ale cărei simptome se aseamănă deseori cu cele ale nevrozei. Mi s-a reproşat că am ales un caz patologic. Dar dacă aş fi ales o femeie adaptată acestui mediu, nu ar mai fi existat drama. Drama aparţine celor care nu se pot adapta. Vreau să subliniez că nu mediul naşte criza: el provoacă doar izbucnirea ei. S-ar putea deduce de aici că în afara acestui mediu nu mai există criză. Nu este adevărat. Viaţa noastră, chiar dacă poate nu ne dăm seama, este dominată de „industrie". Iar prin „industrie" nu trebuie să înţelegem doar uzine, ci mai ales produse. Aceste produse există peste tot, ele ne intră în casă sub formă de materiale plastice sau mai ştiu eu ce, foarte viu colorate, ne ajung oriunde ne-am ascunde. Cu ajutorul unei publicităţi care se adresează din ce în ce mai mult subconştientului nostru, ele ne obsedează.

— Dar această frumuseţe a lumii moderne nu este şi rezolvarea dificultăţilor psihologice ale personajelor?

— Nu trebuie subestimată drama acestor oameni. Fără dramă poate că nu ar exista oamenii. Nu cred nici că frumuseţea lumii moderne ar putea rezolva, ea singură, dramele noastre. Cred, dimpotrivă, că o dată adaptaţi la noile condiţii tehnice de viaţă, vom găsi poate şi noi soluţii problemelor noastre. Dar de ce mă faceţi să vorbesc despre aceste lucruri? Nu sînt filozof şi raţionamentele n-au nimic de-a face cu „invenţia" unui film.

— Prezenţa robotului, de pildă, în camera copilului Giulianei, este folositoare sau nu?

— Cred că da. Pentru că băiatul, jucîndu-se cu acest soi de jucării, se va adapta foarte bine la viaţa care-l aşteaptă. Dar iată că revenim la discuţia de adineauri. Jucăriile sînt produse de către industrie care influenţează astfel educaţia copiilor. Mai sînt încă sub impresia unei discuţii pe care am avut-o cu un profesor de cibernetică de la Universitatea din Milano, Silvio Ceccato, pe care americanii îl consideră un nou Eisenstein. Este un tip formidabil, care a inventat o maşină ce poate conduce un automobil, scrie un reportaj din punct de vedere estetic, etic sau jurnalistic etc. E vorba de un creier electronic. Acest om de ştiinţă care dă dovadă de o luciditate extraordinară, nu a pronunţat în timpul convorbirii un singur cuvînt tehnic pe care eu să nu-l fi putut înţelege. Totuşi am simţit că înnebunesc. La un moment dat nu mai pricepeam nimic din ce-mi spunea. El se străduia să folosească limbajul meu, dar se găsea în altă lume. În schimb, secretara lui, o fată tînără, îl înţelegea perfect. Se pare că pentru acest tineret creierul electronic e foarte simplu. Mie însă mi se pare imposibil. Privesc cu multă invidie această evoluţie şi aş vrea să fac şi eu parte din lumea nouă. Din păcate, noi n-am atins încă pregătirea necesară. Este o dramă a mai multor generaţii ca a mea, a dumneavoastră, a celor de imediat după război. Cred că în anii care vor urma vor fi transformări violente atît în lume cît şi în conştiinţa individului. Criza de azi provine din această confuzie spirituală, din această confuzie a conştiinţelor, a credinţei, a politicii. Iată cîteva din simptomele transformărilor care vor veni. Mi-am zis: „Ce se povesteşte azi la cinema?" Şi atunci m-am gîndit să spun eu o poveste despre motivările de care vorbeam mai sus.

Senzaţia vidului, eclipsei de sentimente e redată printr-un peisaj citadin straniu, izolat sub un clopot de sticlă...



— Eroii acestui film sînt totuşi integraţi mentalităţii industriale; sînt ingineri, fac parte din această lume...

— Nu toţi. Personajul interpretat de Richard Harris, de pildă, este aproape romantic, se gîndeşte să fugă în Patagonia şi n-are nici o idee despre ce ar trebui să facă. Fugind îşi închipuie că şi-a rezolvat problema vieţii.

— Pînă la urmă, după sfîrşitul filmului, Giuliana va deveni un om normal, la fel de echilibrat ca soţul ei?

— Cred că va sfîrşi prin a găsi un compromis, ca rezultat al eforturilor ei de adaptare. Nevrozaţii au crize, dar au şi momente de luciditate care pot dura toată viaţa. Giuliana va ajunge poate la un compromis, dar nevroza rămîne înrădăcinată în ea. Ce va deveni? Ar trebui să fac un alt film ca să ştiu.

— Credeţi că dezvoltarea acestei lumi noi are repercusiuni asupra esteticii, asupra concepţiei artistului?

— Da, cred. Ni se schimbă felul de a vedea lucrurile, de a gîndi: totul se schimbă.

— Savantul are aceeaşi conştiinţă ca a noastră? Gîndeşte el oare ca noi, judecă la fel ca noi lumea care ne înconjoară?

— L-am întrebat pe savantul cu care am stat de vorbă. Mi-a răspuns

Cronica

UN FILM DESPRE GEORGE VRACA

O pată de întuneric, o noapte adîncă şi oarbă prin care răsună vibrînd, cu inflexiunile ei întotdeauna surprinzătoare, vocea puternică şi gravă, dură şi rece, duioasă şi insinuantă, a neuitatului George Vraca. Cu această antiteză dintre fiinţă şi nefiinţă începe omagiul cinematografic pe care poetul Gheorghe Tomozei şi regizorul Mircea Iva l-au închinat maestrului. Vocea, rezonînd parcă între hotarele veşniciei, sugerează triumful spiritului omenesc asupra fenomenului de dispariţie biologică pe care îl numim moarte. Imaginea spune că există şi oameni pentru care moartea nu este altceva decît schimbarea unui înveliş trecător cu mantia albă, imaculată, a eternităţii. Oamenii aceştia sînt asemenea stelelor care dispar, se distrug, în dezastrele inerente universului material, dar a căror lumină cutreieră mai departe spaţiile ca şi cînd ele ar continua să existe aievea.

Premisa poetică o dată expusă, autorii filmului trec la dezvoltarea ei cinematografică, urmărind ca prin montarea peliculelor existente, realizate de-a lungul anilor, să creioneze cîteva din trăsăturile fundamentale proprii tulburătoarei personalităţi artistice a lui George Vraca, unul dintre luceferii scenei romîne.

Materialul filmat cu ocazia premierei lui „Richard al III-lea", ultimul rol realizat de maestru, a fost ales drept ax al întregului film. Este introdus interviul luat de către Televiziune, la Teatrul „C.I. Nottara", în cabină, cu puţin înainte de începerea spectacolului, în care neuitatul interpret al lui Richard declară în cîteva cuvinte simple, fireşti, cum şi-a compus rolul şi ce loc ocupă el în ansamblul creaţiilor sale scenice.

Cu machiajul neterminat, George Vraca ne impresionează o dată în plus prin patima sa arzătoare pentru artă, dublată de marea modestie care l-a caracterizat întotdeauna. Păcat că acestui moment îi urmează un altul, îndărătul cortinei încă închise, în care dominantă este emoţia actorului înaintea primei ridicări de cortină. Introdus pentru a da o notă solemnă unui material solemn prin el însuşi, momentul constituie o lungime care diluează emoţia, estompînd trăsăturile amintite. Era mai bine dacă trecerea de la interviu la jocul maestrului în scenă s-ar fi făcut cu bruscheţe, printr-un montaj nervos. S-ar fi subliniat astfel mai pregnant că arta era pentru George Vraca un mod de a gîndi, un mod de a exista. Renunţînd la dezvoltarea antitezei, la urmărirea ei pe diferite planuri, realizatorii filmului s-au dovedit, în acest moment, infideli ideii lor iniţiale.

Filmul conţine momente din „Richard al III-lea" impresionante prin nervul, vigoarea şi profunzimea cu care au fost create. Aceeaşi voce care sunase la început pe fundalul negru al nopţii răsună acum între pereţii scenei, închipuind curtea regală engleză. Sub masca hidoasă a lui Richard, maestrul îşi poartă spectatorii prin universul shakespearian, dezvăluindu-i noi nuanţe şi sensuri.

Folosindu-se cu abilitate de prezenţa în sală a unor actori care au jucat alături de George Vraca, regizorul introduce sub forma unor retrospective şi alte aspecte din creaţia aşa de bogată şi diferită a maestrului.

Prin faţa ochilor noştri se perindă secvenţe din Tudor. Din ele se desprinde cu deosebită forţă dramatică un Brîncoveanu complex şi contradictoriu, descoperindu-ne un George Vraca aparţinînd de acum cinematografiei.

Se impune, în realizarea acestui film - omagiu, munca regizorului Mircea Iva, care deşi a trebuit să rămînă tot timpul prizonierul unui material existent, filmat nu totdeauna la limita superioară a exigenţelor esteticii cinematografice, a izbutit, folosind cu pricepere toate aceste elemente disparate, să le închege într-un limbaj articulat care convinge şi emoţionează.

Dacă în Ultimul rol personalitatea atît de complexă a lui George Vraca este redusă la numai cîteva dimensiuni, vina nu aparţine realizatorilor filmului, ci sărăciei materialului existent. Este regretabil că pentru filmarea creaţiilor unui actor de talia lui Vraca s-a consumat aşa de puţină peliculă, cînd anual studiourile noastre de filme consumă un metraj astronomic, nu rareori invers proporţional cu valoarea artistică a momentelor filmate. Folosim prilejul pentru a face o sugestie: Ar trebui înfiinţată o secţie specială pe lîngă unul din studiourile noastre cinematografice, eventual pe lîngă studioul de televiziune, care să consemneze cu ajutorul aparatului de filmat momente din viaţa şi munca celor mai proeminente figuri ale culturii noastre. Este, orice s-ar spune, o datorie a contemporanilor faţă de cei care sub o formă sau alta le-au exprimat năzuinţele.

Mircea MOHOR

George Vraca, în memorabila sa creaţie din Tudor.



că munca sa atît de specială are fără îndoială o rezonanță în viața sa particulară, pînă chiar și în raporturile cu familia.

— *Sentimentele trebuie conservate?*

— Ce întrebare! Credeți că mi-e ușor să răspund? Tot ce pot spune e că e necesar ca ele să se schimbe. De fapt se schimbă. S-au și schimbat.

— *În romanele științifico-fantastice nu întîlnești niciodată personaje de artiști, de poeți...*

— Da și e ciudat. Poate pentru că autorii lor își închipuie că se pot lipsi de artă. Poate sîntem noi ultimii care să producem lucruri atît de gratuite în aparență cum sînt operele de artă.

— *Cînd începeți sau terminați anumite planuri despre forme quasi abstracte, despre obiecte sau detalii, le gîndiți într-un spirit pictural?*

— Simt nevoia să exprim realitatea în termeni care să nu fie absolut realiști.

— *Există deci sub acest raport o ruptură cu filmele dvs. precedente?*

— Dintr-un punct de vedere figurativ, e adevărat că *Deșertul roșu* este mai puțin realist. Adică este realist, dar într-un fel oarecum deosebit. În prezent mă interesează să pun personajul în contact cu lucrurile, pentru că lucrurile, obiectele, materia sînt pivoturile care au importanță astăzi. Eu nu consider *Deșertul roșu* ca o reușită: este doar o încercare. Vreau să spun povești diferite cu ajutorul unor mijloace diferite. Nu mă mai interesează ce-am făcut pînă azi.

— *Filmarea în culori a reprezentat o schimbare importantă pentru dvs.?*

— Foarte importantă. Din cauza ei a trebuit să schimb tehnica, dar nu numai din cauza ei. Simțisem mai de mult nevoia să-mi schimb tehnica. Exigențele mele nu mai erau aceleași. Faptul de a mă fi folosit de culoare a grăbit această schimbare. Cînd utilizezi culoarea nu întrebuințezi aceleași obiective. Cred de asemenea că există o legătură strînsă între mișcările aparatului de filmat și culoare. Un singur film nu este de ajuns pentru a studia această problemă în amănunțime. Am mai făcut cîteva încercări pe peliculă de 16 mm, cu rezultate foarte interesante, dar din păcate n-am reușit să scot și în film anumite efecte pe care le găsisem înainte. Știți desigur că există o psiho-fiziologie a culorii. Au fost făcute studii și cercetări în acest sens. S-a pictat interiorul unei uzine în roșu: 15 zile mai tîrziu toți muncitorii se enervau din te miri ce. Tavanul a fost repictat, de data asta în verde deschis și toată lumea a trăit în liniște și pace. Ochiul muncitorului trebuie să se odihnească.

Nu m-am gîndit niciodată la culoare ca la un scop în sine. E drept că filmul s-a născut în culori, dar eu m-am gîndit întotdeauna mai întîi la ceea ce aveam de spus, de comunicat, așa cum e și firesc; iar culoarea a venit să ajute puterea de expresie a conținutului. Am pictat iarba care înconjoară baraca de pe malul mlaștinii pentru a întări atmosfera de dezolare, de moarte, și nu pentru efecte coloristice.

— *Dialogurile din* Deșertul roșu *sînt mai simple, mai funcționale decît cele din filmele dumneavoastră precedente. Nu cumva rolul lor tradițional de „comentariu" a fost luat de culoare?*

— Da, cred că așa este. Să spunem că în filmul acesta dialogurile sînt reduse la minimul indispensabil și că, în acest sens, sînt strîns legate de culoare. Am utilizat, în scena din baracă, de pildă, culoarea roșie, pentru că acolo se vorbește de droguri, de excitante. Nu o puteam face în alb și negru. Roșul îl pune pe spectator într-o stare de spirit care-l ajută să accepte aceste dialoguri. Culoarea este justă pentru personaje (care se justifică prin ea) ca și pentru spectatori.

— *Vă simțiți mai apropiat de căutările pictorilor decît de cele ale romancierilor?*

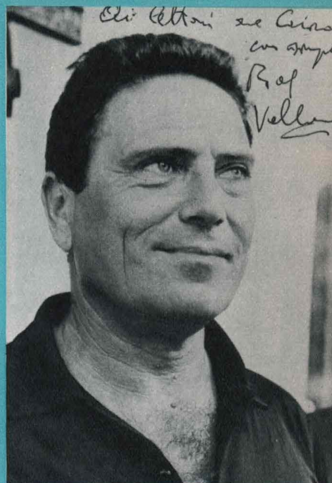
— Nu mă simt departe de căutările romanului nou, dar ele mă ajută mai puțin. Pictura, cercetările științifice mă interesează infinit mai mult.



MARY GHADBAN

de vorbă cu

RAF VALLONE



Raf Vallone este una din vedetele care au marcat puternic cu personalitatea lor teatrul contemporan. Succesul piesei „Vedere de pe pod" de Arthur Miller, în care el a jucat rolul principal, este o mărturie elocventă: spectacolul s-a jucat la Paris 3 ani fără întrerupere.

Am avut ocazia să-l întîlnesc pe Raf Vallone la Locarno, cu prilejul ultimului festival cinematografic din al cărui juriu făcea parte alături de regizorul francez Claude Chabrol. Înainte de a se fi apucat de film, Vallone a fost critic de teatru și de cinema la o revistă din Torino. Aici l-a cunoscut în 1946 pe cineastul italian Giuseppe de Santis, care i-a propus să joace în Orez amar **(**Riso amaro**). De atunci nu a mai încetat să turneze.**

Începînd din anul 1955, Raf Vallone filmează din ce în ce mai puțin în Italia. După ce a obținut premiul francez Femina în 1953 ca cel mai bun actor străin, el s-a lansat în Franța în cariera teatrală cucerind lauri după lauri. În prezent, locuiește la Paris.

Raf Vallone a turnat 36 de filme, printre care cităm Cidul, Cardinalul, Phedra, Tèrése Raquin, Anna, Ciociara.

●

— *Preferați teatrul cinematografului?*

— Da, pentru că în teatru ești mai liber. Ai de înfruntat mai puțini intermediari și „cunoscători".

— *De fapt, debutul dumneavoastră s-a produs pe scenă.*

— Da, în piesa „Wozeck" de Büchner, care s-a jucat în Italia, urmată apoi imediat de „Nunta însîngerată" de Garcia Lorca. Iar după intermezzo-ul cinematografic despre care probabil că ați auzit, m-am întors la rampă în „Vedere de pe pod" care ține de 3 ani afișul la Paris.

— *Proiectele dumneavoastră?*

— Sînt pe cale să... scriu o piesă. Este povestea unei tinere fete foarte moderne, puțin cam interplanetară, chiar și a unui băiat foarte spaniol, adică cu idei puține, dar fixe.

— *Așa sînt considerați spaniolii?*

— Desigur. Ei sînt foarte conservatori. Poate că e vorba, în fapt, de un soi de înțelepciune. Nu știu.

— *Veți pune în scenă piesa dvs. la Paris?*

— Sper. Chiar în stagiunea viitoare.

— *Care sînt dramaturgii dvs. preferați?*

— Sartre, îndeosebi piesa sa „Diavolul și bunul Dumnezeu". Apoi Brecht, Dürrenmatt.

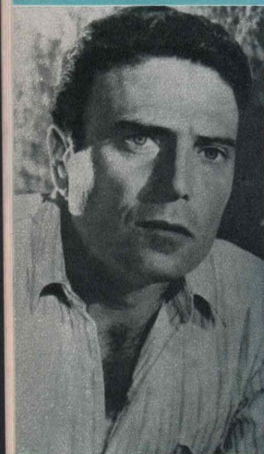
— *Și dintre americani?*

— Arthur Miller și un autor încă destul de necunoscut, Edward Albee.





de vorbă cu
RAF VALLONE



— *Ați jucat pe Brodway?*

— Nu încă. Poate în stagiunea viitoare.

— *Aveți de gînd să abandonați filmul?*

— Nicidecum. Mă pregătesc tocmai pentru a începe turnările la o nouă realizare a lui Ducio Tessari. Partenera mea: Annie Girardot. Subiectul: două femei bogate, din societatea marii industrii milaneze, se decid, ca să se „amuze“, să se facă — pentru cîtva timp — prostituate. Una din ele va fi ucisă în cursul unei încăierări.

— *Unde considerați că se manifestă tendințe noi, mai bine zis înnoitoare, în teatru sau în cinema?*

— În orice caz nu în teatru, care este o artă arhiclasică. Aceste tendințe apar doar în munca regizorilor care fac tot ce pot pentru a-și etala, a-și exhiba cultura și cunoștințele. Din păcate, arareori cu rezultate creatoare. Repet că îl iubesc pe Brecht, autor și director de scenă. Teatrul este o convenție milenară și nu văd de ce este nevoie de exhibiționism. Aici suverane sînt doar ideile și cuvintele. De ce sînt necesare oare falsele artificii?

— *Ce părere aveți despre teatrul transpus pe ecran?*

— Uneori reușește.

— *Vă place cinematograful?*

— Ca spectator, vreți să spuneți? Nu în mod deosebit. Dar cînd îmi place un film îl revăd de mai multe ori. Cazul lui *Opt și jumătate* al lui Fellini premiat la Moscova în 1963, pe care îl consider capodopera capodoperelor. Presimt că o să mă întrebați îndată ce cred despre Ingmar Bergman și o să vă răspund: nu-l înțeleg, e prea sofisticat pentru mintea mea.

— *Vă place „noul val“ francez?*

— Să ne înțelegem de la bun început. „Noul val“ a pornit cu filmele *Cele 400 de lovituri* al lui Truffaut, *Frumosul Serge* al lui Claude Chabrol și *Cu sufletul la gură* al lui Godard. Și tot aici s-a și oprit. Nu accept alte filme care să se integreze în acest curent.

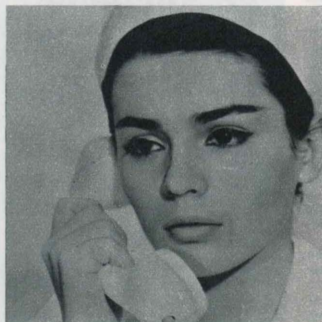
— *Actrițele dumneavoastră preferate?*

— Iată o întrebare clasică pentru un final de interviu: (aluzia e evidentă — n.n.) Audrey Hepburn, Simone Signoret, Silvana Mangano și Delphine Seyring.

cinema

ŞANTIER

S-a întîmplat ieri





Platourile de la Buftea își au un istoric al lor bine definit. Cu fiecare zi ce trece, în aceste imense locuri de montare a scenelor pentru filmare, sute de metri de peliculă înregistrează în calendarul lor imagini noi pentru producțiile viitoare.

Am vizitat platoul 3 în ziua unei liniști pline de emoții: se trăgea primul tur de manivelă la „S-a întîmplat ieri“ (vechiul titlu „Cinci minute de gîndire“ — regia Virgil Calotescu, scenariul Ion Băieșu, operator Ion Anton, decoruri Ștefan Marițan).

Salonul 7

....

Ileana (Luminița Iacobescu): M-ați sunat?

Simedrea (Ion Bessoiu): Da... Eram atît de singur și pereții aceștia atît de negri.

Ileana: Așa de negri că v-ați speriat!

Simedrea: Nu știu cît îi vezi de negri, dar eu înainte de a intra aici lucram între coloane de argint. Și totul era alb în jur: și cazanele, și rezervoarele, și zăpada. Și-mi plăcea că nu era atîta liniște. Aici îmi țiuie timpanele...

Într-o pauză ne-am apropiat de Virgil Calotescu, solicitîndu-i cîteva informații:

— *Dorința noastră și a spectatorilor este de a viziona pe ecrane cît mai multe filme care să reflecte actualitatea zilelor noastre. În ce măsură...*

— Aș dori ca noțiunea de actualitate să nu se refere numai la sursa de inspirație, cadrul și timpul în care se desfășoară acțiunea și care le trăim cu toții în mod prezent, ci și la trăirea filmului peste ani. Bineînțeles că această dorință legitimă în intenția fiecărui autor care se referă la existența peste ani a unei lucrări la fel de proaspete și emoționante nu ține exclusiv de „poveste“, ci și de modul cu care fiecare din noi o transpune în imagini.

— *Și filmul la care lucrați?*

— Nu este un spectacol care să cuprindă împușcături, cavalcade, spionaj, peisaje copleșitoare etc. Este o poveste simplă, pot spune chiar banală, despre un om care, salvînd pe un altul — pe care nu-l cunoaște —, are de suferit toate consecințele unui accident și implicațiile pe care medicina le catalogheazǎ în numele științei.

— *Ce interpreți mai colaborează în afară de cei pe care i-am văzut astăzi?*

— Silviu Stănculescu (în rolul doctorului Șerban), Constantin Rauțki (Alecu), Amza Pellea (Simion), T. Rucăreanu (Gică), Geo Barton, Mihăilescu-Brăila, Titus Lapteș, Neli Sterian și alții — o distribuție complexă.

— *Ați rămas la noul titlu al filmului?*

— Nu cred. Am de ales între *S-a întîmplat ieri* și *Camera albă*.

Și înainte de a părăsi platoul 3 i-am urat regizorului Virgil Calotescu și colectivului cu care lucrează bucuria unui succes deplin, așteptînd ca noua producție „S-a întîmplat ieri“ să o vedem într-un mîine foarte apropiat pe ecrane...

Ștefan GEORGESCU

Marginalii

D.R.C.D.F.-UL ȘI „GENURILE MINORE“

Rețeaua noastră cinematografică a reușit în ultimul timp să ofere spectatorilor un număr sporit de opere valoroase, contribuind mai eficace la ridicarea nivelului ideologic și estetic al milioanelor de iubitori ai artei ecranului. Se întîlnesc tot mai frecvent pe genericele vizionate de noi nume prestigioase, reprezentative pentru filmul contemporan. Sectorul în care activitatea D.R.C.D.F.-ului rămîne în mod evident cu totul deficitar este îndeosebi acela al documentarului și al filmului de animație. Se poate afirma, fără a risca arbitrariul, că D.R.C.D.F.-ul nu a făcut nici un progres în această privință și a rămas cu o viziune cu totul improprie cerințelor evoluate ale spectatorilor noștri. Se ignoră în mod sistematic pînă și informarea asupra realizărilor acestor genuri, pe care numai o optică diformată de inerții comercialiste le poate socoti ca minore.

Există numeroase festivaluri internaționale specializate pentru scurt-metraje — Leipzig, Oberhausen, Tours, Cracovia, Anency și altele — la care se prezintă anual o gamă întinsă de producții, filmele românești făcîndu-se adesea remarcate la aceste competiții! Mamaia se pregătește să devină, din doi în doi ani, capitala mondială a desenului animat.

Un gen artistic atît de caracteristic epocii moderne, cum este documentarul cinematografic — cu multiplele sale specii; un asemenea gen căruia însăși dezvoltarea filmului ca artă îi datorează enorm nu poate fi lăsat la periferia preocupărilor unei instituții care, ocupîndu-se de rețea și de difuzare, trebuie totuși să se manifeste ca o instituție de cultură.

Se reține îndeosebi faptul că D.R.C.D.F.-ul se îndoiește din capul locului de însăși capacitatea documentarului de a captiva pe spectatori. Dacă adăugăm la aceasta că Serviciul import-export din D.R.C.D.F. nici nu are în vedere să urmărească pe principalii creatori și cele mai însemnate școli afirmate în acest domeniu, ne dăm seama că nu dificultățile de ordin financiar sau organizatoric privează în primul rînd pe spectatorii noștri de una din formele de educație și de desfătare cele mai atrăgătoare. Cînd un documentar de condiție modestă, dar instructiv și cu reale valori plastice, cum a fost **Sălbaticii de pe Rîul Morții**, nimerește întîmplător în cîmpul vizual al D.R.C.D.F.-ului, el este programat la un cinematograf central, într-o perioadă critică a încasărilor, la sfîrșit de an, ca să aducă venituri sigure. Dar crearea unui cinematograf special pentru documentare pare unora hazardată. Oare o asemenea experiență — fiindcă filmul respectiv a avut succes — nu atrage atenția D.R.C.D.F.-ului măcar asupra încărcăturii de senzațional, de exotic pe care o posedă adesea documentarele? Oare n-ar fi mult mai binevenite, într-un număr mai mare, asemenea filme — adesea adevărate documente de acuzare împotriva unor stări de lucruri din diferite zone ale globului și realizate cu o remarcabilă acuratețe artistică, așa cum e cazul celui citat — decît producții gen **Veselie la Acapulco**, a căror etică și al căror gust estetic nu pot să stîrnească în cel mai bun caz decît jena spectatorului, oricît de agreabilă ar fi muzica?

Pentru cultura noastră cinematografică, scoaterea din umbră a documentarului și a desenului animat ar prezenta un interes special, întrucît cinematografia românească a reușit pînă acum să repurteze succese certe în aceste domenii. S-ar impune ca atare o informare riguroasă asupra producției mondiale respective, selectarea judicioasă a filmelor, în funcție de cerințele dezvoltării artei noastre realist-socialiste și a exigențelor maselor de spectatori. De ce ezită de atîta timp D.R.C.D.F.-ul să transforme cinematograful „Timpuri noi“ în ceea ce o cere chiar numele său — un cinematograf al filmului documentar, care să fie o oglindă fidelă a ceea ce se întîmplă astăzi în lume, aducînd pe ecranul său realizările realiste, umaniste și progresiste ale genului? Aglomerarea în programele acestui cinematograf a filmelor cu un caracter excesiv tehnic, a filmelor pentru copii, a documentarelor și a desenelor animate de cea mai eterogenă factură, explică lipsa lui de profil și lipsa de interes a spectatorilor.

Valorificarea în rețea a filmelor de desen animat și — separat — a filmelor pentru copii ar trebui studiată de asemenea. Formula globală „filme de scurt-metraj“ exprimă doar subaprecierea fiecăruia din genurile respective, a scopului și destinației lor.

Considerăm că este datoria Direcției rețelei cinematografice și difuzării filmelor să analizeze temeinic posibilitățile existente, pornind de la premisa că statutul acordat pînă în prezent genurilor în cauză nedreptățește o întreagă zonă a artei filmului, ca și setea de cultură a spectatorilor.

CINEMA în vizită la hidrocentrala de pe Argeş „GHEORGHE GHEORGHIU-DEJ"

Drumul spre Hidrocentrală parcurge tărîmuri mitice împodobite de fîntîna meşterului Manole şi îndrăzneţele, răsucitele turle ale ctitoriei Basarabilor. Mergem spre o minune a timpului nostru, o minune firească. Hidrocentrala de pe Argeş, replică valahă dată de către constructori celei ridicate la Bicaz, în munţii Moldovei. Ard în ferestrele magazinelor şi şcolilor cu elevi de toate vîrstele, lumini palide, prăfuite, aflate parcă în aşteptarea luminii proaspete, viguroase, pe care o vor zămisli apele Argeşului.

Ne-am întîlnit într-una din sălile clubului cu cîţiva dintre constructorii barajului şi uzinii electrice şi trebuie mărturisită sfiala cu care i-am abordat pe oaspeţii noştri de-o seară (gazde de fapt), rugîndu-i să ne vorbească despre viaţa şi pasiunile lor, stăruind asupra dragostei pentru film. Sfială, fiindcă ni se părea nepotrivit să-i tulburăm pe interlocutorii noştri cu întrebări despre film, pelicule color şi vedete fotogenice, în vreme ce ei sînt arşi de alte, majore frămîntări; şi cînd, în virtutea celei mai uzate dintre formulele gazetăreşti, sînt în luptă cu munţii. După puţine clipe ne-am dat seama că filmul ocupă un loc însemnat în viaţa acestor oameni, că ei urmăresc cu interes fenomenul cinematografic şi că sînt nişte spectatori obişnuiţi. Aici nu intri la cinema din „întîmplare", după ce te-ai plimbat pe bulevarde, aici filmul e un eveniment remarcabil, vizionarea lui pare să fie considerată ca o adevărată datorie. Deprinşi să trăiască într-o comunitate — familie în care bucurii şi mîhniri sînt împărţite solidar, cunoscîndu-se cum orăşenii nu vor izbuti niciodată, „migrînd" laolaltă din şantier în şantier, oamenii Argeşului sînt tipul ideal al spectatorului, ei participă „copilăreşte" la atmosfera filmelor, memorează neverosimil numele a zeci de personaje, stupefiindu-l pe criticul de specialitate prin subtilitatea observaţiilor, cu seriozitatea cu care se pronunţă. Iată cîteva dintre opiniile lor privind arta a şaptea:

Scarlet Nicolae (tehnician constructor): Îmi plac filmele în care mă simt „la mine acasă", la acţiunea cărora ader, pe care le cred. Pe şantierul nostru se pot viziona cam 5—6 filme pe lună. Trebuie să vă spun că noi am face faţă la mult mai multe. De-ar veni 35 de filme într-o lună, sălile (avem două săli) ar continua să fie pline. Filme care mi-au plăcut? Mă gîndesc în primul rînd la *Lupeni 29*, o realizare dintre cele mai bune ale tinerei cinematografii romîneşti — care, e timpul s-o spunem, nu mai e chiar aşa de tînără. Mi-au plăcut actorii Ştefan Ciubotăraşu, Lica Gheorghiu şi George Mărutză, pentru naturaleţea cu care au interpretat rolurile ce le-au fost încredinţate. Momentele filmului sînt succedate astfel încît să se obţină o gradare a emoţiilor, eşti chemat parcă să te integrezi celor mai luminoase personaje, cu alte cuvinte îţi defineşti poziţia faţă de istorie, faţă de ideile aflate la rîndul lor în înfruntare. Excelentă scena (secvenţa, cum se zice în revista dumneavoastră) a înmormîntării. De asemeni, mi s-a părut realizat artistic şi tehnic episodul cu erupţia de gaze. Am spus şi tehnic, fiindcă sînt „în meserie" şi mi-am dat seama că documentarea autorilor filmului a fost foarte precisă.

În schimb, *Dragoste lungă de-o seară* m-a nemulţumit, datorită fenomenului pe care l-aş numi frica de deznodămînt. Sugerînd în mod cu totul insuficient liniile de perspectivă ale vieţii eroilor, regia a îngreunat sarcina spectatorului. Filmul avea nevoie de o rezolvare precisă, decurgînd din desfăşurarea logică a episoadelor. În lipsa ei, partea a doua a naraţiunii nu e decît o plutire în vag...

Gheorghe Vişoiu (profesor la şcoala medie Corbeni): Sînt un pasionat iubitor al filmului, critic „de ocazie" şi operator amator la cinematograful şcolii unde muncesc. Mă voi referi la un singur aspect al producţiilor noastre cinematografice, şi anume la situarea în timpul geografic şi istoric concret a acţiunilor petrecute în filme. În majoritatea peliculelor, întîlnim cam aceleaşi peisaje, frumuseţea fără seamăn a ţării nu e nemurită în imagini, se încearcă — la minima rezistenţă — evocarea numai a locurilor din ţară ştiute din prospecte turistice. Ar trebui căutate mai mult locurile de filmare şi, fiindcă veni vorba, am dori ca în filme să predomine secvenţele realizate în aer liber, în dauna celor de pe platou. Filmele ar căpăta mai multă naturaleţe. Într-un peisaj „degajat" şi oamenii (actorii) ar fi ceva mai degajaţi...

Ion Feţeanu (tehnician la Puţul Rotunda): De ce n-am recunoaşte-o: ne plac filmele tinereşti, filmele optimiste, cu muzică şi... dragoste. Cît mai multe filme cu dragoste, dar nu cu dragoste ca în... filme. Vreau să spun că m-ar interesa să urmăresc acţiuni în care să recunosc viaţa, care să-mi solicite judecata. În ceea ce priveşte filmele istorice, *Tudor* a fost un început bun. Istoria noastră poate genera zeci de subiecte care mai de care mai cinematografice. Desfăşurări de evenimente de uluitor dramatism. Ştefan cel Mare, Vlad Ţepeş, Mihai Viteazul ar trebui să fie eroii unor filme istorice de răsunet care să vorbească — în cazul în care ar fi proiectate peste hotare — despre pămîntul nostru, despre caracterul poporului şi despre vitejia sa fără seamăn.

Sînt convins însă că tematica de actualitate trebuie să fie, îndatorirea de căpetenie a regizorilor studiourilor „Bucureşti" şi „Al. Sahia". Şi pentru că mi-am îngăduit să propun subiecte, continui s-o fac şi cînd e vorba de filme de problematică acut-contemporană: eu cunosc un tip de tînăr „pasăre călătoare", nu lipsit de calităţi, care nu are sentimentul statorniciei şi nu îşi înţelege pe de-antregul sensul existenţei, lucru care îl face să rătăcească fără nici o noimă din şantier în şantier. Altceva e cînd la terminarea unei uriaşe lucrări „migrăm" cu toţii. Familia unită merge de pe un şantier pe altul, schimbînd numai peisajul, dar neştirbind nimic din calda comuniune care i-a făcut să se cunoască şi laolaltă să creeze, să descopere minunea muncii, puterea şi trăinicia eforturilor lor. Vă rog să le vorbiţi regizorilor despre „păsările noastre călătoare"...

Barbu Stoicescu (reprezentant al cabinetului tehnic de inovaţii al şantierului): Filmul ne e deosebit de drag şi fiecare succes (*Setea, Lupeni 29*) ne bucură. Sîntem întristaţi cînd, martori tăcuţi ai unor insuccese, ne vine să le cerem realizatorilor (lor şi nu casieriţei) „banii înapoi". Sîntem dornici să înregistrăm apariţia cinematografiei, ca fenomen al revoluţiei culturale, în rîndul acelor domenii ale artei care deţin poziţii înaintate, le dorim filmelor noastre calităţi artistice şi tehnice de înalt nivel, le vedem (înainte de a fi terminate) apărînd în mari competiţii internaţionale.

Două mi se par a fi problemele-cheie ale cinematografiei noastre: întîi — abordarea de către *tineri*, în special, a ideilor care ilustrează major epoca şi — în al doilea rînd — evitarea tonului retoric, discursiv, neavenit şi neartistic al celor mai multe dintre producţiile ultimilor ani.

Le-aş cere tinerilor muncitori ai filmului mai multă şi *reală* tinereţe. Nu pot să nu remarc cu îndreptăţită mîhnire că n-avem încă un film bun despre viaţa şantierelor şi asta într-o perioadă în care ritmul în care construieşte ţara e fără precedent! Şi nu *văd* un asemenea film cu descrieri plicticoase ale muncii noastre şi cu inaugurări festive, ci cu episoade ale vieţii cotidiene care să convingă. Urmărind dezvoltarea în timp a unui şantier ca al nostru, de pildă, filmul (ori filmele) ar preface pelicula cinematografică într-o *arhivă a eroismului*. Specialişti (ori amatori) de istorie, am cerceta cu emoţie aceste filme, care ar fi *biografii ale timpului*, mărturii ale unei participări directe a cineaştilor la oglindirea fenomenelor contemporane.

Am ascultat cu interes propunerea-rugăminte de a se turna filme de actualitate, cît mai multe, şi filme istorice şi îmi permit să adaug că ar fi la fel de îndrăgite de către spectatori filmele biografice, recompunînd pe ecran viaţa unor oameni de seamă ca Eminescu, Enescu, Ciprian Porumbescu ori Aurel Vlaicu...

Stoicescu Fina (soră la spital, secţia radiologie): Cred că prietenii cineaşti ignoră adevăratele probleme care privesc viaţa tinerilor. Nu e suficient să iei „poziţie" împotriva unuia care dansează „ca în filme" şi să lauzi pe altul fiindcă e studios şi pune banii la C.E.C. Noţiunile de *bun* şi *rău* nu trebuie abordate cu simplism; viaţa tinerilor e mult mai complexă şi nu trebuie să uităm de întrebările pe care şi le pun, nu putem judeca după generaţii-etalon. Poate că în viaţa lor sînt fenomene pozitive pe care *noi* nu le înţelegem, deci avem (adică filmul are) datoria de a detecta noul în viaţă, de a ne atrage atenţia asupra a ceea ce e cu adevărat valoros în profilul moral al generaţiei tinere, trebuie să ne ajute să *comunicăm* mai lesne cu această generaţie. Eu mă bucur, ca iubitoare a filmului (şi ca femeie...), cînd văd pe ecran culori, costume frumoase, machiajuri izbutite. De multe ori (în *Dragoste la zero grade*, de pildă) mă surprinde însă neplăcut modul în care e machiată *realitatea* şi nu sînt de loc încîntată de reclama caselor de modă bucureştene, servită vreme de o oră şi jumătate. Vreau costume, zăpadă, melodii etc., dar aş vrea — sînt pretenţioasă? — ca peste toate acestea să văd şi film!

Gheorghe Coşoveanu: Ştiţi ce mi-a sporit respectul pentru filmul artistic? Un film documentar: *4.000 de trepte spre cer*. Filmul vorbea despre locuri cunoscute, despre oameni cu care mă vedeam zilnic, dar numai după vizionare am înţeles ce posibilităţi mari are cinematografia de a *vedea* ceea ce e strict esenţial în viaţă şi-mi spuneam: ia uite, dom'le, sub nasul meu sînt atît de multe lucruri al căror sens îmi scapă, încît e nevoie de film ca să mă întîlnesc cu ele! Cam atîtea am avut de spus.

Ion Gîscă (tehnician balastier): S-a vorbit mult despre filmul cu tematică de şantier. Ce să mai tărăgănăm lucrurile, ajunşi la Bucureşti,

duceți-vă la tovarășii regizori și dați-le adresa noastră: Hidrocentrala „Gheorghe Gheorghiu-Dej". Raionul, regiunea nu e neapărat nevoie să le specificați, sîntem ușor de găsit, numai că rugăm, grăbiți-vă! N-am vrea să terminăm Hidrocentrala, înainte ca studioul „București" să ne viziteze. Din partea noastră... am cam fi gata. Gata de film..

Ion Popa (directorul clubului central Corbeni): Îmi plac filmele care trezesc în mine setea de a trăi, filmele dragostei de viață. Îmi plac filmele-document, în care rămîne ceva din tot ce-am trăit, din ceea ce am visat, filmele sincere, firești, convingînd prin patos și simplitate.

Natalia Nicolescu (profesoară de geografie la școala din Corbeni): Nu pot să înțeleg acele filme plutind în vag, neancorate în realitate, turnate fără pasiune. Pe mine, un film începe să mă intereseze din momentul în care înțeleg că încearcă și reușește să afirme ceva, un adevăr despre viață, o idee nouă, un gînd comunicat tuturor. Dintre filmele străine m-a atras *Accatone*, tocmai fiindcă dezvăluia cu precizie fenomenele de decadență ale lumii capitaliste. Aș vrea ca filmele noastre să semene mai mult vieții și cred că pentru viitor sînt necesare cît mai multe creații pline de tinerețe. Visez un film (romînesc) de dragoste, în care sentimentele să transpară cu subtilitate din firele acțiunii, fără să fie nevoie să fie răcnite, spuse cu voce tare, „patetică". Și le mai cer cineaștilor (sînt profesoară...) filme despre traiul nostru de zi cu zi, despre normele de educație (începînd cu cele mai elementare), un nou și sobru... „cod al manierelor elegante".

Hermina Siscă (operator tehnic): Aș vrea ca în competițiile internaționale filmele produse la Buftea să fie o mîndrie a poporului nostru, să fie larg comentate, să se vorbească despre prospețimea unui val (sau undă) *romînesc*. Pentru asta ar trebui să începem prin a renunța la ecranizări neinspirate, de la care îți vine să pleci din sală, cerînd banii înapoi. După ce am văzut *Bădăranii* și *Ciulinii Bărăganului* am avut și eu tentația asta...

Aproape toți vorbitorii ne-au cerut să intervenim pe lîngă Întreprinderea de difuzare a filmelor pentru a programa pe șantier pelicule aflate la o cît mai mică distanță de premiera lor bucureșteană. Uneori, filmele romînești ajung la Corbeni la mai bine de o jumătate de an după întîia lor apariție pe ecrane. Socotim că situația aceasta poate fi de urgență remediată.

Rezultat al consfătuirii ad-hoc cu constructori ai Hidrocentralei, rîndurile de mai sus trebuie cercetate cu toată atenția de cei cărora le sînt cu prioritate adresate: regizorii, operatorii și tehnicienii studiourilor noastre cinematografice, ale căror strădanii sînt urmărite la Argeș — ca peste tot în țară — cu simpatie, cu un interes mereu sporit, dar și cu multă exigență.

Gheorghe TOMOZEI

CRONICA filmului străin

PATRU FETE ÎNTR-O CURTE

Am ajuns modești: ne mulțumim dacă un film aduce măcar un personaj demn de interes artistic și uman. Din cele patru învățătoare maghiare care populează această peliculă, una singură e vie, nu face simplă figurație într-o corectă poveștire cu iz neorealist: personajul „înviat" de Mary Tőrőcsik. Minunea e frecventă: Ce-ar fi însemnat dansatoarea din *Can-Can* fără verva, inteligența Shirley-ei McLaine ori schema anostului avocat cinic cu aptitudini muzicale fără personalitatea cuceritoare a lui Frank Sinatra? Revenind la fetele noastre: Tőrőcsik știe să umple de viață orice fantoșă a scenariului (amintiți-vă ce a făcut ea din abulica puștoaică sătulă de căsătorie). Aici datele personajului sînt clasice: ea, tînără învățătoare la țară, îndrăgostită la prima vedere de un budapestan în trecere prin sat. Urmează tăcerea, apoi scurta revedere și dezamăgirea: el nu mai e „el", ci un om căsătorit, temător să-și pericliteze situația din Minister, împrumutînd cu precauție pentru o oră garsoniera unui amic spre a-și rezolva aventura pasageră. Fata ia primul tren care o întoarce în satul ei îndepărtat. Dar Tőrőcsik trăiește cu atîta vibrație dezamăgirea îndrăgostitei încît banala istorioară capătă rezonanțele marei arte, estompînd tot ce ar fi amintit seria subiectelor pe aceeași temă. Din întreg filmul — de altminteri bine lucrat ca detalii și atmosferă — n-o vezi decît pe ea: sperînd, bucurîndu-se ca un copil de întîlnire, neînțelegînd apoi, nedorind să priceapă schimbarea, încurcătura „lui", ridicolul, trivialul situației în care o pune, și alegînd lucid în final renunțarea dureroasă. Cît de „melo", didactic și conformist ar fi fost acest proces de conștiință sugerat în scenariu dacă n-ar fi fost intuiția actriței care să-i estompeze poncifele, să transfigureze convențional situație într-o dramă omenească, pe care o vedem parcă întîia oară. Precizarea se impune pentru că jocul Mary-ei se adresează mai mult sensibilității decît speculațiilor intelectuale. Tőrőcsik nu e Girardot și totuși demonstrează o interpretare modernă în care primează intuiția nedistilată în filtrele mult trîmbițatei cerebralități. Jocul ei e atît de firesc (fără să fie alb, inexpresiv) are o fluiditate fascinantă, nu se oprește la un moment dat pe o situație în care să-și demonstreze „forța dramatică", ci te învăluie cu fiecare gest spontan, necomandat de regizor ori indicat de scenarist. Tőrőcsik stă cu spatele la aparat, cineva o strigă și cînd se întoarce are atîta mirare în ochi, *vocea ei se întoarce spre noi o dată cu ea* (oare cum realizează postsincronul în studio ca și cînd ar fi „priză" directă?) întrebătoare, temîndu-se de răspunsul celuilalt, implorînd parcă să nu i se facă vreun rău, încît realmente ți se face un gol în suflet ca nu cumva vulnerabila, fragila ființă, să fie lovită brutal. Știe să traverseze, neajutorată, o stradă plină de mașini și să-și păstreze în același timp grația, eleganța unei citadine. Jocul ei admirabil este compus din mici gesturi cotidiene aparent simple, de fapt cele mai dificile examene de naturalețe pentru un actor de cinema.



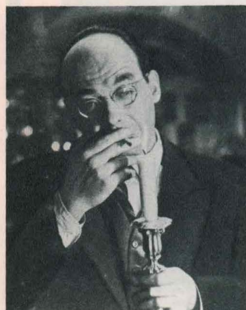
Alice MĂNOIU

„lui", ri-
în care o
în final
de „melo",
r fi fost
ă sugerat
fost intu-
estompeze
e conven-
amă ome-
arcă intî-
pune pen-
adresează
decît spe-
örőcsik nu
onstrează
în care
ată în fil-
cerebrali-
resc (fără
o fluidi-
opreşte la
ituaţie în
forţa dra-
cu fiecare
t de regi-
t. Törőcsik
cineva o
are atîta
se întoarce
cum rea-
studio ca
directă?)
de răs-
ind parcă
rău, încît
l în suflet
a, fragila
utal. Ştie
, o stradă
păstreze în
ranţa unei
rabil este
cotidiene
cele mai
aleţe pen-

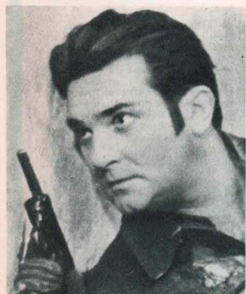
MĂNOIU

UN „WESTERN PSIHOLOGIC"

„Westernul — scria André Bazin — este cinematograful american prin excelenţă. El s-a născut din întîlnirea între o mitologie şi un mijloc de expresie, dintre



Privirea plină de suspiciune a lui Milecki nu prevesteşte nimic bun pentru cei care încearcă să salveze oraşul de jaf.



„Pumnul", omul care acţionează totdeauna la îndemnul lui Milecki



şi „Legea" — Andrzej Kenig, „bunul cow-boy" generos, întreprinzător, energic.

legenda Westului (existentă şi înainte de film — în folclor şi literatură — dar universalizată abia de acesta) şi cinematograf". Sînt idei ce merită să fie reamintite. Mai ales pentru cei care ignoră westernul, ori îl socotesc de o „supărătoare facilitate". E adevărat, s-au făcut multe westernuri proaste. Nu e, totuşi, nefiresc pentru un gen cu o tradiţie de atît de mare popularitate să fie judecat după ce a dat mai slab? De ce să uităm *Atacul diligenţei* al lui Ford şi (de ce nu) *Puştiul* lui Chaplin? Nu greşesc oare, cum remarca acelaşi estetician, criticii care rămîn astfel doar la elementele formale ale westernului, la clasicele cavalcade, bătăi, la tipicul peisaj sălbatic?

Transplantarea westernului în cinematografia poloneză (prin *Legea şi forţa)* se face pornindu-se tocmai de la aceste „elemente formale". Peisajului arid i-a luat locul un orăşel despopulat de ocupanţii germani, bătaia generează o secvenţă excelentă din prefinalul filmului, urmărirea, pe străzile pustii, este un element dinamic, propulsator al acţiunii.

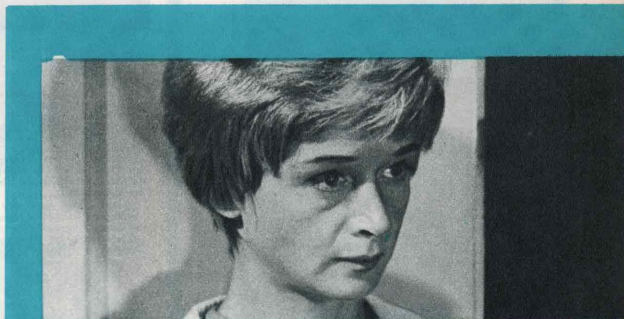
Dar *Legea şi forţa* nu rămîne o simplă copie, care, chiar excelent realizată, ar fi interesat într-o mică măsură. Regizorii Jerzy Hoffmann şi Edward Scorzewski (foşti documentarişti, debutanţi în filmul artistic cu *Gangsteri şi filantropi*, o peliculă unde suspense-ul şi umorul făceau casă bună) au dat filmului un caracter specific polonez, i-au imprimat prin temă, erou şi atmosferă — acea notă tragică pe care o au aproape toate producţiile ce se întorc la perioada războiului sau la „primul an" care a urmat încetării ostilităţilor. Westernul este astfel adaptat, recroit, după noul mediu căruia i se aplică. Leitmotivele şcolii poloneze de film, „fotogenia disperării" (definiţia aparţine revistei „Cinema '62"), singurătatea, antieroismul pot fi regăsite — la un grad de emotivitate diferit şi în măsura permisă de gen. De altfel Hoffmann şi Scorzewski şi-au numit filmul „western psihologic" vrînd, parcă, să-şi pună în evidenţă intenţiile. Definiţia ni se pare potrivită cu un corectiv absolut necesar: westernul clasic nu exclude în general psihologicul, ci îl reduce la dominantele caracterologice esenţiale.

Andrzej Kenig, eroul filmului, are atributele „bunului cow-boy", personaj tipic al westernului: este generos, întreprinzător, energic. În plus, trăind experienţa ultimului război, Kenig îşi pune (ca multe alte personaje din filmele poloneze) probleme complexe de conştiinţă. De aceea el nu este un simplu „om brav" care acţionează oarecum gratuit, de dragul aventurii. Simţul datoriei, al colectivităţii, al responsabilităţii faţă de cei ce aveau să vină să trăiască în oraş definesc profilul etic al personajului. Polemica pe care o duce Kenig cu şeful bandei, Milecki, are astfel semnificaţii mult mai adînci. Înfruntarea dintre binele şi răul social, existentă totdeauna în forme primitive în genul westernului, capătă în *Legea şi forţa* semnificaţia epocii, a împrejurărilor dramatice prin care au trecut sau trec eroii.

„Bunul cow-boy" polonez nu este însă un victorios. Din punct de vedere moral, Kenig se simte culpabil, trăieşte drama „antieroului". El părăseşte oraşul cu sentimentul că abia după ce în sufletul său se va aşterne liniştea, se va putea întoarce. Pe Kenig, de care ne simţisem atraşi de-a lungul filmului, această ipostază nu-l avantajează (cu atît mai puţin în contextul unui western). Gustaw Holoubek, un foarte bun actor de cinema, izbuteşte un minuţios portret al personajului. Actorul dovedeşte, pe lîngă calităţi fizice surprinzătoare — salturi de pe acoperişuri, prăbuşiri pe scări — capacitatea de a trăi drama eroului pe care îl interpretează. Îl secundează, printr-un joc expresiv, bine nuanţat, Jerzy Przybylski în rolul Milecki.

Şi acum, despre „regulile genului". Regizorii ştiu să creeze atmosferă, să dea senzaţia unui oraş amorf, părăsit, unui oraş în care afişele de pe stîlpi, magazinele, casele vorbesc încă despre ocupaţie, despre război. În acelaşi timp, ei îşi concentrează atenţia asupra mişcării, asupra înfruntării care se dă între Kenig şi Milecki, înfruntare la care participă şi ceilalţi membri ai bandei. Cea mai izbutită secvenţă a filmului (aproape o întreagă bobină) este „vînătoarea" lui Kenig. Episodul este foarte bine gradat. Fiecare cadru aduce un plus de tensiune. Ritmul urmăririi este realizat într-un montaj alert. Punct culminant al secvenţei, bătaia, include soluţii regizorale inedite (de pildă rostogolirea butoaielor care îl omoară pe Milecki).

Al. R.



Un cartof, doi cartofi a prilejuit şi relevarea unui mare talent actoricesc — Barbara Barrie, care a obţinut Marele premiu de interpretare feminină la Cannes în 1964.

UN CARTOF, DOI CARTOFI

AVANCRONICĂ

Titlul acestui film, la prima vedere enigmatic, este în realitate plin de o amară semnificaţie: el este echivalentul românescului „Ala, bala, portocala..." cu ajutorul căruia copiii îşi trag la sorţi destinul...

Julie Cullen, tînără femeie divorţată, a venit să se stabilească împreună cu fetiţa ei de şase ani, Ellen-Mary, în oraşul Haward din Statele Unite. Îşi găseşte aici mai mulţi prieteni, printre care şi negrul Franck Richards. Prietenia lor se transformă însă curînd într-un sentiment mai profund, şi, cu toată opoziţia părinţilor lui Franck, acesta se căsătoreşte cu Julie. Naşterea unui copil va aduce împăcarea între tînăra femeie albă şi socrii ei negri. Un an şi jumătate de viaţă fericită se scurge pînă cînd, după patru ani de tăcere, apare Joe, primul soţ al Juliei, tatăl fiicei ei Ellen-Mary. Aflînd că fosta lui soţie s-a căsătorit cu un negru, Joe introduce o acţiune în Tribunal, cerînd să-i fie încredinţată fetiţa. Argumentele lui Joe sînt formale: viitorul unui copil alb, crescut într-un mediu de negri, este iremediabil condamnat. Judecătorul deşi are scrupule şi îndoieli puternice în privinţa temeiniciei sentinţei îi va da totuşi lui Joe cîştig de cauză... Ellen-Mary va fi smulsă de lîngă mama ei şi din sînul unei familii în care se simţea bine, pentru a fi încredinţată tatălui.

După proiectarea acestui film (realizat de americanul Larry Peerce), marele palat ce găzduia Festivalul Cannes-1964 a fost străbătut de un val de emoţie: spectatorii, cuceriţi, aplaudau furtunos, încercînd în acelaşi timp să-şi şteargă pe furiş cîte o lacrimă. Această reacţie spontană nu i-a împiedicat însă a doua zi, în cronicile lor, pe criticii recuperaţi din emoţie şi „obiectivi" în faţa hîrtiei albe, să-şi manifeste îndoiala asupra calităţii filmului, ruşinîndu-se parcă de fireasca vibraţie din ajun.

„Nu văd de ce ar trebui să roşim — scria Pierre Billard în revista franceză „Cinèma 64" — de adeziunea pe care *Un cartof, doi cartofi* a obţinut-o de la fiecare spectator. Avem de-a face aici cu un film destul de rudimentar ca mijloace de expresie (deşi tocmai extrema simplitate a mijloacelor care se acordă cu cea a povestirii, contribuie la tonul de profundă sinceritate ce constituie farmecul lui esenţial), cu o tehnică fără strălucire, neurmărind efecte. Pe scurt, un film realizat fără mari mijloace de către un regizor încă neexperimentat şi care nu aduce nimic nou în domeniul limbajului cinematografic. Dar un film care abordează o mare problemă socială, aceea a segregaţiei negrilor în Statele Unite şi, paralel, a rasismului, indiferent de locul în care se manifestă el pe acest glob. Tratarea temei este realizată cu o simplitate, o rigoare, un refuz al retorismului van, o delicată generozitate, care obligă la respect şi admiraţie."

Nu există în opera lui Larry Peerce nici linşaj, nici Ku-Klux-Klan, nici manifestaţii de masă pe străzi, cu alte cuvinte nici o vorbă despre „problema neagră". Nimic care să depăşească cadrul precis, limitat, al cîtorva indivizi aflaţi într-o situaţie care priveşte în primul rînd sentimentele. Şi totuşi, aceste fiinţe care refuză cu încăpăţînare să încarneze vreun simbol, oricare ar fi el, capătă o fantastică valoare pilduitoare. Interesul şi emoţia pe care ni le trezeşte cazul lor precis şi limitat, se raportează aproape fără să vrea, spontan, la un popor, la o cauză.

Un cartof, doi cartofi are rarul curaj să prezinte spectatorului american o căsătorie *reuşită* între o albă şi un negru, căsătorie în care cele două familii, diferite ca pigment al pielii, sînt fericite, iar copiii trăiesc în bună înţelegere. „Cei care reproşează filmului că face apel la inimă şi nu la inteligenţă — comentează trimisul revistei „Positif" la Cannes — dau dovadă, ei în primul rînd, de lipsă de inteligenţă şi de suflet. Un cineast francez care în plin război cu Algeria ar fi făcut apel în pledoaria sa cinematografică, la argumente pur logice pentru a apăra cauza independenţei, şi-ar fi pierdut, cred eu timpul. Trebuie să ne adresăm, pentru a convinge, deopotrivă, sufletului şi minţii".

Acelaşi *Un cartof, doi cartofi* a prilejuit şi relevarea unui mare talent actoricesc: Barbara Barrie, care a obţinut pentru remarcabila ei creaţie în personajul Julie Cullen Marele premiu pentru interpretare feminină al Festivalului de la Cannes din 1964.

RODICA LIPATTI

cinema

SECVENȚE



Coproducția germano-iugoslavă regizată de Bosko Boskovici se intitulează *Crimă în concediu*. Tema este deci expusă chiar din titlu. Rezolvarea, ca la orice film polițist, trebuie să rămînă misterioasă. Doar două amănunte pot fi divulgate deocamdată cititorilor noștri: acțiunea se petrece pe o insulă de pe coasta Mării Adriatice, iar una dintre persoanele bănuite de crimă este și Annekatrin Bürger, pe care o vedeți în fotografia alăturată.



Una din cele mai „tari“ echipe ale tinerei generații de actori francezi s-a întîlnit la o originală partidă de vînătoare: *Vînătoarea de bărbați*. O comedie despre aventurile a doi celibatari convinși dintre care cel puțin unul se va căsători. „Echipa de 11“ este alcătuită din Jean-Claude Brialy, Françoise Dorléac (în fotografie), Claude Rich, Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Mireille Darc, Marie Dubois, Marie Lafôret și vechii maeștrii Bernard Blier, Micheline Presle și Francis Blanche. Regia îi aparține lui Edouard Molinaro (care e la a treia lui comedie), iar dialogurile, veteranului Michel Audiard (care e la al 57-lea film). De remarcat că în *Vînătoarea de bărbați* joacă cele două surori, Deneuve și Dorléac, care n-au mai turnat împreună de la *Astă seară sau niciodată*.

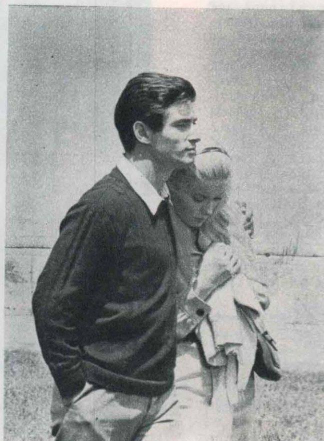


Vestitul regizor german Wolfgang Staudte și cea mai recentă „vedetă“ a sa: micuța Elke Aberle. Elke e interpreta principală a filmului *Mielul*, o poveste despre o fetiță scîrbită de mediul josnic în care trăiește și care își ia lumea în cap. Aprecierile regizorului despre mica interpretă sînt, fără exagerare — senzaționale: „Această mică persoană e, după părerea mea, unul din cei mai talentați oameni care au stat vreodată în fața aparatului de filmat. Așa ceva n-a mai existat în Germania“.



Diamantele nopții — acest titlu poetic — ascunde de fapt povestea dramatică a fugii dintr-un lagăr a doi prizonieri (Antonin Kumbera și Ladislav Jánsky). E un film în care, spune regizorul Jan Nemec, „se întrepătrund trei planuri — acțiunea reală, propriu-zisă, imagini de vis și, în sfîrșit, imagini ireale ca de pildă cea repetată a morții care de fapt nici nu va surveni pentru eroii noștri“.

Un film ciudat, de fapt doar un exercițiu mărturisit, o schiță pregătitoare în vederea realizării unui proiect mai vechi al lui Jan Nemec: îndrăzneața ecranizare a nuvelei lui Franz Kafka „Metamorfoze“.



Catherine Deneuve este pe cale să se lanseze ca vedetă internațională. În afară de *Repulsie*, turnat în Anglia, ea e protagonista principală a filmului italian *Constanța rațiunii*. Partenerii ei sînt Sami Frey și actrița braziliană Norma Bengell. Filmul, semnat de Pasquale Festa Campanile, este o ecranizare a romanului cu același titlu al marelui scriitor italian Pratolini. Amintim că un alt film realizat după un roman al lui Pratolini, *Cronica de familie* (regia: Zurlini), a obținut la Veneția Leul de aur în 1962.



Frumoasa Ayako Wakao este protagonista principală din *Dragoste și lăcomie*. Dacă vreți, filmul acesta este o variantă a temei *Disprețului*, pe coordonate extrem-orientale. Eroina începe să-și disprețuiască bărbatul pe care-l iubește din pricină că acesta, într-un moment crucial, pune interesele afacerilor mai presus de orice și se înjosește în fața tinerei femei. Acțiunea acestei pelicule semnate de Yasuzo Masumura se petrece în lumea contemporană a marilor businessmen japonezi.



„Mitraliorul cu inima de aur“, așa i se spune lui Nicoletina Bursac, cel mai iubit erou popular al războiului de eliberare din Iugoslavia. În filmul lui Branko Bauer *Nikoletina Bursac*, vor putea fi urmărite pe ecran isprăvile lui legendare, binecunoscute poporului iugoslav, faptele lui de bravură, dar și situațiile cînd preferă să se întîlnească față în față cu o duzină de fasciști decît să fie singur cu o fată...



În loc de „western“, un „southern“ (un film despre cei din sud) în care doar culoarea pielei adversarilor coloniștilor albi este schimbată: nu e roșie, ci neagră. Meritul principal al lui *Zulu*, noua realizare semnată de Cy Endfield (cu Ulla Jacobsson și Stanley Baker în rolurile principale) îl constituie fragmentele de documentare etnografice din Zululand.



Brialy, sau cum îi spun prietenii, din cauza vervei, a brio-ului său, „Brioly“, este extrem de solicitat. Iată-l într-un nou rol, de altfel nu prea diferit ca temă de cel amintit mai sus, în filmul *Cum să te căsătorești cu un prim-ministru*. Partenera lui este Pascale Petit (pe care ați revăzut-o de curînd în *Banda de lași*). Regia acestei comedii de moravuri pariziene e semnată de Michel Boisrond.



Cele două mari vedete ale Franței — Jeanne Moreau și Brigitte Bardot — la o entuziastă conferință de presă din Mexic, unde se turnează *Viva Maria*. În film, se știe, una din ele e Maria I, iar cealaltă Maria II. Care va fi vedeta nr. 1 și care vedeta nr. 2?

Competiția e cu atît mai interesantă cu cît, mărturisește Jeanne Moreau, Brigitte Bardot are, față de ea, un avans: „dintre noi două, ea e cea mai frumoasă“.



V-ați imaginat vreodată că alături de termenul „junglă“ în accepția de brutal și josnic — poate fi pus suavul cuvînt „frumusețe“? Și totuși, așa sună titlul ultimului film al lui Val Guest: *Jungla frumuseții*. E o incursiune în lumea mirifică a concursurilor de frumusețe, este povestea unui an din viața unei dactilografe obișnuite care e transformată — cu sprijinul publicității — într-o regină a frumuseții, adulată, sărbătorită, în jurul căreia se face o enormă reclamă, și care apoi brusc e lăsată din nou pradă anonimatului. În rolul victimei acestui modern business, Janette Scott (*Elena din Troia* și *Discipolul diavolului*). Alături de ea, Ian Hendry.



Luis Bunuel nu va putea fi văzut într-un rol de figurant în filmul lui Berlanga, *Călăul*. În versiunea finală lipsesc cele opt secvențe în care apărea marele regizor, îmbrăcat ca un gardian de închisoare. Tăieturile cenzurii spaniole au fost anunțate de „La cinematographie francaise“ printr-un joc de cuvinte de loc gratuit: „Tăieturile călăului“.



Japonezii au o bogată producție de filme polițiste. *Batista roșie* e o mostră din această categorie, ai cărei „eroi“ sînt gangsteri și traficanți de droguri. În acest film cu crime, urmăriri și afaceri dubioase, una din puținele figuri luminoase este cea a tinerei eroine interpretate de Ruriko Asaoka.

Maria ALDEA

cinema SECVENȚE

INFORMAȚII

Regizorul Jacques Demy și compozitorul Michel Legrand, tandemul devenit celebru după *Umbrelele din Cherbourg*, se pregătesc de un nou film cîntat. Titlul provizoriu — *Domnișoarele din Rochefort*. Pentru dublul rol principal feminin, autorii speră să obțină acordul actrițelor Audrey Hepburn și Brigitte Bardot.

Trei viitoare filme franceze, transpuneri după trei opere literare celebre: *Thomas impostorul*, după Jean Cocteau, realizat de Franju; *Cîntecul lumii* după Jean Giono, transpus pe peliculă de Marcel Camus, și *Lamiel* după Stendhal, regizat de Jean Delannoy.

Walt Disney a terminat recent cea de-a șasea versiune filmată după romanul lui Eric Kästner, *Emil și detectivii*.

În timpul sărbătorilor de iarnă, la Praga s-a desfășurat un original concurs internațional de... clovni. Tînărul mim și clovn sovietic Leonid Jergibarov a obținut marele premiu. Premiul doi a fost atribuit unui grup de cinci clovni-acrobați din Republica Democrată Germană.

La inițiativa unui editor newyorkez, trei scenarii cu tema „Beckett“ au fost comandate celebrilor dramaturgi Eugen Ionescu, Harold Pinter și Samuel Beckett. Primul din aceste scenarii, semnat de Samuel Beckett a și fost transpus pe ecran de regizorul Allan Schneider. Unicul interpret al faimosului personaj: Buster Keaton.

Filmul *Vii și morți*, ecranizarea romanului cu același titlu de Konstantin Simonov va avea și o urmare. Realizatorul său Aleksandr Stolper lucrează la cea de-a doua parte a epopeei lui Simonov, *Nu ne naștem soldați*.

Marina Vlady despre care se vorbea mult în ultima vreme că ar fi renunțat la cinema își face o intrare demnă de invidiat. Ea turnează în prezent la Madrid sub direcția de scenă a lui Orson Welles un film inspirat de piesa Henric al IV-lea de Shakespeare. Fidel tradiției sale de autor al scenariului, regizor și interpret, Orson Welles joacă rolul lui Falstaff. Cît despre Marina Vlady, ea va încarna pe Lady Percy, singurul personaj tînăr și proaspăt din film.

La 18 ianuarie, în apropierea orașului Mexico, regizorul francez Louis Malle a dat primul tur de manivelă la noul său film intitulat *Viva Maria*, o producție în culori cu multe momente muzicale, în care se întîlnesc pentru prima dată cele două vedete ale ecranului francez: Brigitte Bardot și Jeanne Moreau. Scenarist: Jean-Claude Carrière. Acțiunea din *Viva Maria* se desfășoară în anul 1910 și este, mai ales în prima parte, un fel de cronică ciudată a vieții frămîntate pe care o duce o mică trupă de varietăți ce parcurge întreaga Americă centrală. Cele două Marii — Bardot și Moreau — inventă un atractiv număr coregrafico-muzical care devine punctul culminant al spectacolului oferit de mica trupă, și-i asigură succesul. Dar începutul secolului nostru a fost marcat în America centrală de nenumărate răscoale, unele din ele destul de sîngeroase. Partea a doua a filmului se ocupă de aceste mișcări revoluționare, împletind ingenios destinul celor două Marii cu epoca frămîntată în care au fost plasate viețile lor. *Viva Maria* este deci un film de acțiune, impregnat de un anumit romantism. Louis Malle a dorit desigur să se depărteze de filmele sale precedente (publicul romîn a văzut doar *Viață particulară*) să rupă întrucîtva cu cinematograful de interior. Rămîne de văzut în ce măsură a și reușit.

În toamna trecută au început în Studiourile Mosfilm, lucrările primului film din istoria cinematografiei dedicat lui Karl Marx și Friedrich Engels. Autorii scenariului, scriitoarea Galina Serebriakova și regizorul Grigori Roșal au vrut să redea nu numai evenimentele revoluționare din anii 1848—1849 și rolul pe care l-au jucat Marx și Engels ca conducători ai proletariatului, ci și caracterele de o înaltă valoare morală ale celor doi mari învățați revoluționari. Filmul va face să retrăiască pe ecran figurile lui Bakunin, Heine, Blanqui și Jenny von Westphalen, soția lui Marx. În rolul lui Karl Marx, după îndelungi căutări, a fost ales tînărul actor Igor Kvașa. În rolul soției sale, Rufina Nifontova, iar în cel al lui Engels, Andrei Mironov. Realizatorii speră să termine filmul în luna mai a acestui an, cînd se vor împlini 147 de ani de la nașterea lui Karl Marx.

cinema RETROSPECTIVĂ

GEORGES MÉLIÈS



În filmele lui Georges Méliès cinematograful încetează să mai fie un mecanism înregistrator al unor evenimente mărunte de viață, ca în realizările fraților Lumière; cinematograful devine artă, o artă ce-și va cîștiga milioane de spectatori și căreia i se vor devota nenumărați creatori. Méliès este semnatarul incontestat al actului de naștere al spectacolului cinematografic, precursorul cel mai complet al acestuia, întemeietorul acestei familii cu atîtea nume ilustre (și atîția ratați, firește) pe care o compun regizorii de film.

Méliès se numără printre puținii, dar entuziaștii spectatori ai primei proiecții din decembrie 1895 cu imaginile filmate de Louis Lumière. Minunata invenție l-a cucerit fără rezerve, imediat, și fostul iluzionist, director al teatrului „Robert Houdin" își pune în slujba ei întreaga sa inteligență, avere, ingeniozitate și energie.

În micul studiou pe care și-l construiește la Montreuil-sous-Bois Georges Méliès va crea o lume miraculoasă cu copaci uriași și fiare amenințătoare, din mucava *(Palatul celor 1 001 de nopți)*, cu oameni care scot cu dezinvoltură capul din buzunarul de la vestă, cu spiriduși zburători *(Zîna Carabosse)*, cu călătorii în adîncurile oceanelor și spre lună *(20 000 de leghe sub mări, Călătorie în lună)*, cu vapoare zguduite de furtuni pictate pe pînză, o lume — rod al unei fantezii uluitoare și prolifice. Pe miile de metri de peliculă pe care ni i-a lăsat acest îndrăzneț pionier al cinematografului, urmărim un univers pe care și l-a recompus riguros, dînd în scenografie, falsul drept adevăr și adevărul drept fals.

Magicianul de la Montreuil a întrebuințat sistematic majoritatea procedeelor cunoscute din teatru: decoruri, actori, costume, împărțirea în scene și acte, iar aparatul său de filmat a stat continuu într-un punct fix, privind desfășurarea acțiunii de pe poziția spectatorului din fotoliul de orchestră și asimilînd, astfel, ecranul cu o scenă.

După cum se descoperă trucajul în urma unei blocări de aparat în timpul filmării, Méliès îl va utiliza neîncetat, căutînd să surprindă și să încînte. Cascade și avalanșe de trucuri îi străbat filmele: la el trucul este un scop în sine, nu un simplu mijloc, cum va deveni mai tîrziu. Montajul, travlingul, groplanul, supraimpresiunea, cașeul, fotografia compozită, tot ce aduce nou în film este aservit aceluiași unic scop.

Un eveniment, o caricatură, un spectacol, amintirea unui tablou, imagini rătăcite ale unei vechi legende, trec, se amestecă și îi suscită elanurile creatoare. Méliès, excelent desenator, așterne pe hîrtie rezultatul, construiește machete, gîndește minuțios mișcarea, mimica sau gesturile, apoi filmează utilizînd toate mijloacele proprii artelor spectacolului.

Cu toate că feeria de mare amploare a fost genul în care a excelat *(Cenușăreasa, Aventurile lui Wilhelm Tell, Halucinațiile baronului Münchausen)*, Méliès n-a fost de loc un artist magician detașat de epoca sa, ci, dimpotrivă, o oglindă sensibilă a vieții și evenimentelor ei. De la *Afacerea Dreyfus* la *Civilizația de-a lungul timpurilor* el a luat atitudine, în mod deschis, împotriva injustiției și intoleranței.

Cu a sa *Călătorie în lună* (1902) va marca victoria regiei depline asupra sistemului lui Lumière de filmare în aer liber și de transpunere exactă pe peliculă fără participarea recreatoare a realizatorului. Méliès creează. O rachetă impunătoare duce un grup de savanți bărboși pe o lună, ce seamănă cu un uriaș morman de frișcă. O dată ajunși, savanții adorm sub „clarul pămîntului", și pe cerul negru, deasupra craterelor și stîncilor ascuțite, constelațiile, încarnate de dansatoarele de la „Châtelet", apar și evoluează cu grație. În urma atacului seleniților, mici animale ciudate, după urmăriri prin palate subterane și o călătorie



involuntară în profunzimi submarine, eroii se întorc victorioși pe pămînt, unde are loc sărbătorirea lor. Ceremonia finală cu inaugurarea unei statui de carton este o farsă puțin cam greoaie, dar filmul rămîne scînteietor și amuzant.

Din acest moment pînă la falimentul total în afaceri, care va veni la sfîrșitul primului război mondial, Méliès va dărui spectatorilor feerii pline de poezie, povestiri fantastice punctate cu umor *(Tunelul sub Canalul Mînecii, Raid Paris-New York în automobil, Cucerirea polului)*, actualități reconstituite *(Încoronarea regelui Eduard al VII-lea, Erupția din Mont-Pelé)*, filme istorice, opere și operete *(Faust, Visele lui Ryp)*. Feeriile sale fermecau un public care regăsea la proiecție cu o mirare încîntată și curioasă prospețimea impresiilor din copilărie, lumea de basm a celor dintîi ani.

Pionieratul cineastului francez nu se limitează pe tărîmul artisticului. Pentru toate trucajele pe care le experimentează cu o mare voluptate a trebuit să inventeze procedee tehnice, mecanisme, materiale necunoscute. A îmbinat știința cu magia, imaginația cu simțul acut al realității, astfel încît chiar spectatorul modern nu poate reacționa decît cu o veselie spontană în fața acestor mici și cizelate capodopere.

Este, de aceea, deosebit de prețioasă și utilă inițiativa Asociației Cineaștilor din R.P.R. și a Arhivei Naționale de Filme, care au organizat o retrospectivă și o expoziție „Georges Méliès".

Florica ICHIM

Carnet cinematografic

Cam firavă programarea la început de an cînd D.R.C.D.F.-ul nu mai e presat de restanțele planului. Unde sînt vremurile de aur cînd nu știam între ce filme bune să alegem? Nu fiecare lună e decembrie! De notat, dacă nu altceva, măcar varietatea proveniențelor: o stranie peliculă olandeză: *Cu bicicleta spre lună* și o dramă egipteană, *Strigătul Corlei*; o muzicală *Regină a cîntecelor* (argentiniene) și o inedită *Cronică cubană*; un film chinez cu copii: *Clopoțel* și unul polonez pentru oameni în toată firea, *Legea și forța*; convenționala comedie bufă engleză *Spărgătorul* și o alta, așijderea, italiană, *Soții în oraș*; povestea maghiară a unei dezamăgiri: *Patru fete într-o curte* și cîteva producții ale studiourilor unionale sovietice *Djura, Mă iubește, nu mă iubește, Pățaniile lui Tolia Kliukvin.*

★

I-am zis „stranie" plicticoasei pelicule olandeze *Cu bicicleta spre lună* în speranța că n-am înțeles noi, bucureștenii, poezia acestor aspirații ciclistice spre lună (și cînd te gîndești că filmul a fost propus de studiourile respective în schimbul „Pașilor" lui Gopo! Distanța valorează osteneala, ce-i drept). Ni se descrie aici, în amănunt, „originalitatea" meșteșugului pe care și-l alege odrasla unei onorabile familii de intelectuali strîmtorați: aceea de a arunca noaptea în apă, hoțește (nu uitați că Amsterdam-ul e înconjurat de canale), pentru a fi plătit să pescuiască a doua zi bicicletele lăsate de posesori în stradă. O poveste greoaie de dragoste, în care se amestecă monotonele oscilații ale unui pictor ratat înainte de a se decide și el să se apuce de hoția cu biciclete, un polițist pus în situația de a-și denunța fratele lungesc insuportabil acest film-elefant, lipsit de grație stilistică și ritm.

★

Sumbrul *Strigăt al Corlei* este lupta disperată a două surori de a se sustrage unei tradiții orientale barbare: obiceiul unui sat egiptean, trăind ca mentalitate în Evul Mediu, de a ucide fetele ce și-au pierdut onoarea. „Vinovata" întoarsă acasă va fi omorîtă de un unchi necruțător, iar sora ei va trebui să plece la oraș ca să se răzbune pe autorul moral al crimei: un inginer ușuratec, îndrăgostit pînă la urmă sincer de apriga sa răzbunătoare. Dar unchiul fetelor va veghea ca „vendetta" să fie împlinită și va ucide cu sadism pe cel ce n-are timp să-și răscumpere prima greșeală. Un conflict psihologic „forte", situații bine jucate, un fel de *Sedusă și abandonată* egipteană, minus sarcasmul pătrunzător și, trebuie spus, talentul lui Germi.

★

Reîntîlnirea cu Sara Montiel nu dezamăgește sub raport muzical și estetic. Frumoasa *„regină a cîntecelor"* strălucește, ca de obicei, și într-un bar somptuos și într-un obscur atelier de pictor. Iubirile ei numeroase, descrise pe larg în film, îi sporesc faima tot atît cît și ultimele discuri înregistrate.

★

Ineditul amestec de documentar și artistic ce constituie farmecul peliculelor cubane se regăsește și în noua *Cronică* a realităților republicii din Marea Caraibilor.

★

Un proaspăt, luminos film chinez, cu copii ce joacă admirabil, intitulat *Clopoțel*; clasicul portret biografic (singurul lucru interesant din film) al flăcăului de la țară ce ajunge brav soldat al armatei roșii: *Djura*; și o comedie satirică îngroșată, pe un pretext răsuflat: opoziția părinților la căsătoria a doi îndrăgostiți: *Mă iubește, nu mă iubește* în care te reține pe scaun doar drăgălășenia interpretei principale și prea puțin momentele muzical-coregrafice — completează, fără să reușească să-l și îmbogățească, tabloul cinematografic al lunii.

Al. M.

LA UN PAS DE REUȘITĂ

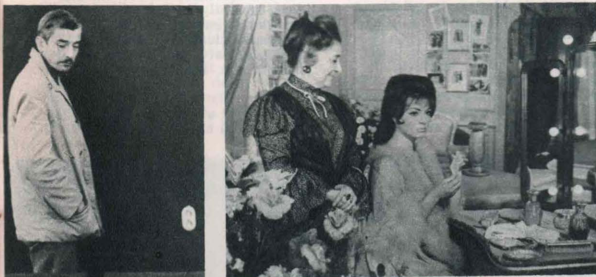
La patru pași de infinit e un film aflat... la un singur pas de perfecta reușită a sincronizării viziunii dramatice cu optica expresivă a camerei. O anumită unitate, pe care o conferă peliculei cumularea calității de scenarist cu cea de regizor în persoana scriitorului Francisc Munteanu — care, în treacăt fie zis, pare să-și fi găsit vocația în cinematografie — nu e dezmințită nici de felul cum l-a secondat pe autorul acestui „film de autor", operatorul. De-am vrea să evităm jocul de cuvinte, tot nu ne-am putea feri de a spune că Francisc Munteanu s-a văzut pe sine în Oglindă. E un nume de care vom mai auzi; această predestinată vocabulă servește la identificarea unui adevărat artist al reflectării, prin imagine vizuală, a unui univers dramatic. Gîndirea literară s-a tradus în imagine cinematografică în sfîrșit și într-un film romînesc, fără multe resturi. Dacă ele există, sînt în sensul invers celui cu care ne-am obișnuit. De obicei, *literatura* conținută în film nu ajunge să fie cuprinsă în succesiunea imaginilor vizuale oferite de peliculă. De astă dată, imaginile sînt, în chip firesc, traducerea ideii scriitorului, iar ca „spectacol", dramatismul cîte uneia mai și depășește tensiunea inclusă în situația definitivă, dacă o judecăm plastic, nu literar.

Parcă dintre puținele filme romînești care au accentuat asupra caracterului *cinematic*, caracterului de a putea include *mișcarea*, al imaginei specifice cinematografului, *La patru pași de infinit* are meritul de a ne demonstra că e cu putință să avem și noi, în curînd, filme adevărate! Slăbiciunile filmului, cîte sînt, vin din literatura implicată în el. Dacă asta, pentru moment, nu ne privește, deși o analiză „literară" a scenariului le-ar scoate ușor la iveală, ne exprimăm, explicit și zgomotos, în schimb, satisfacția pentru realizarea plastică a filmului. Optica lui Francisc Munteanu — scenaristul, completată cu optica lui Francisc Munteanu — regizorul (ajutat în chip ideal de operatorul Oglindă), se dovedesc a fi superioare, ca forță a constituirii imaginii artistice, opticii lui Francisc Munteanu — dramaturgul și epicianul. Ceea ce un text al lui nu ne-ar fi făcut să vedem pe cît îl știm ca romancier și nuvelist, ne devine concret cu forța obsesiei, grație obiectivului bine mînuit. N-aș vrea să rămîn în abstract. Este clar că și pitorescul orașului-cadru, Sibiul, inteligent speculat prin mișcarea camerei în planurile verticalității, a contribuit să dea atmosferă filmului. Dar și scenele de exterior ca și interioarele n-ar fi *vorbit* atît de elocvent fără selecția grijulie a unghiurilor de cadraj, fără jocul vioi al schimbărilor, necesare, nu arbitrare, de perspectivă. V. Oglindă și Francisc Munteanu au înțeles că imaginea văzută de spectatorul din stal este metaforă numai dacă-l scoate din stal, dacă încetează să-l mențină la optica tradițională pentru teatru, a frontalității, dacă-l obligă pe privitor să *participe* la acțiune, *introducîndu-l* în spațiul ei, împletindu-i bătăile inimii accelerate de momentele dramatice, cu pulsul actorilor. Intrăm sub camionul cu muniție, vedem cizmele nemților proiectate gigantic pe tot universul, ne prăvălim la pragul unei uși salvatoare, ni se concentrează ființa întreagă în flacăra abia licărindă a unei brichete, a unei lămpi de gaz, ori, în sfîrșit, sucombăm o dată cu conștiința expirantă a ucisului, în beznele scandate de bîrne brute ale podului la care se rezumă teritoriul captivului sacrificat.

Oglindă a făcut lux de ceea ce se cheamă „focare de interes". Luministic, el a subliniat întotdeauna cu succes valențele unui text remarcabil și metafora dramatică obținută prin cadraje și regimuri de ecleraj premeditate, a sporit sau chiar a conferit valoarea momentului dramaturgic. Dacă sonoritatea unor voci emise prea egal, prea scenic-egal (vorbesc de tradiția proastă a timbrului retoric menținută pe scenele noastre, ca și în filme), nu ne-ar fi sfîșiat iluzia, din cînd în cînd (deși cel puțin Irina Gărdescu încetează să mai vorbească, de cele mai multe ori, ca la teatru), filmul ar fi reușit să ne covîrșească, într-atît de izbutite sînt imaginile vizuale, în general vorbind. E drept că unele sînt gratuite, că schimbarea inteligentă de registru dramatic, la care se recurge cu schepsis, pentru a se opune momentelor de tensiune, momente de destindere, nu necesita în aceeași măsură citatul „grivois", pedalarea pe sex-appealul vedetei, destul de agresiv și așa; chiar dacă publicului de calitate mijlocie îi captează atenția, scenele de semidesnudare a adolescentei îndrăgostite ar fi putut fi mai puțin îndrăgite de regizor, în episoadele lăturalnice cînd nu erau cerute de sensul secvenței! Conversațiile dintre mamă și fiică sînt, de pildă, realizate prin proiectarea profilului mamei, trecută vizibil ca aspect fizionomic, pe suprafața unei oglinzi în care, micșorat pînă la dimensiunea doar a capului mamei, se vede întreg seminudul fiicei, „jeune fille en fleur", stîrnindu-i psihanalitic justificări, pentru denunțul conceput virtual, femeii acrite de vîrstă. E o metaforă reușită, dînd sensuri subtile conflictului. Dar perindarea, nu o dată repetată, a adolescentei în cămașă străvezie de noapte, obosește, pentru că n-are rostul de a sublinia vreun sens al imaginii, ci doar de a hrăni concupiscențe, nu de modul cel mai artistic. O doză de extraestetic se interpune, în orice imagine echivocă, priceperii tîlcului estetic (citește: dezinteresat din punct de vedere al plăcerii pur biologice) și drama rămîne pe planul al doilea al interesului, în cazul acesta. Or, efectele estetice, autorul și le-a propus de ordin dramatic. Este inutil să rîdă sala, cînd fata seminudă se azvîrle, de spaima bombardamentului, realizat doar ca fond sonor, în brațele bărbatului, imobilizat de piciorul rănit, în pat. Efectul este dintre cele ce merg împotriva cursului apei, fluxul dramei era pe planul conștiinței, nu al epidermei, pe care o implică abia pe urmă și e inutil să fie minimalizată ordinea, „preseanța" acordată de scenarist fenomenelor prezentate, doar din concesii făcute publicului amator de „pine-up girls". (Sau poate nu publicul are aceste gusturi, ci vreunul din realizatori?... Nu s-ar fi putut face mai puțin „le boniment" comercial al fizicului vedetei, care are prea mult talent ca să se bazeze doar pe șocul fizic pe care-l produce prezența ei?) Silueta și racursiul trebuie integrate, ca și obrazul, unei intenții expresive. Filmului american dintre cele două războaie îi datorăm reminiscențele mentalității de „voyeurs" ce joacă aici, nu știu la cine. Altfel, acolo unde ființa eroului e angajată, și nu a eroinei, obiectivul se comportă rezonabil, neuitînd pentru ce e folosit. Scenele de duo amoros sînt secondate de o mare capacitate de izolare onirică în spații, naturalist descrise. Visul celor doi se desfășoară, prin contrast în meschinăria cadrului de pod sordid al casei doctorului — nu mai puțin meschină. Francisc Munteanu știe ce înseamnă fragmentul în vizualitate. Dintr-un crîmpei pricepem întregul.

Precizia, meritoriu urmărită, a elementului naturalist în decor, de o acuitate neorealistă, este utilă prozei din film, laturii narative, pe care regizorul o face să alterneze în chip la fel de meritoriu cu imprecizia poetică a anumitor decoruri, halucinatoriu prezentate, ca elemente de proiectare în fantasticul dramei. Cei „patru pași" sînt măsurați și transpuși pe hîrtie milimetrică, fără ca „infinitul" să înceteze de a fi prezent. Pendularea între o realitate materială descrisă vizual cu virtuți de epician și lumea gîndirii, sugerată cu talent de poetul dramaturg, face valoarea filmului. Imaginea se comportă, în consecință, și ea bivalent. Este, cînd inventar și compte-rendu, cînd sugestie muzicală. Bine că s-a putut.

Ion FRUNZETTI



O Margueritte Gauthier modernă care primește în loc de camelii, bijuterii. Și o mamă ce comercializează lucid farmecele odraslei... (Regina cîntecelor)

Pictorul ratat, în căutarea unor meserii cinstite, ajunge pînă la urmă și el să fure biciclete (*Cu bicicleta spre lună*).

Capul de expresie al unui excelent copil-actor: Tolia Kliuvkin, eroul captivantelor peripeții.





O tînără actriță egipteană: Faten Hamama (*Strigătul Corlei*).

Tînărul regizor Geo Saizescu reface actualmente, alături de prozatorul Dumitru Radu Popescu şi operatorul George Cornea, trio-ul care a realizat *Un surîs în plină vară*. Primit cu îndreptăţit interes de către public, *Surîsul* lui Geo Saizescu a justificat promisiunile filmului de diplomă *Doi vecini*, ecranizare onorabilă a unui strălucit text arghezian.

Noul film al lui Saizescu îşi propune să oglindească episoade din viaţa plină de patos romantic a geologilor. Titlul *(La porţile pămîntului)* ne îngăduie să anticipăm evocări realiste ale unor peisaje sălbatice, însufleţite demiurgic de oameni ai timpului nostru, aflaţi în mijlocul unei bătălii de cosmice proporţii cu tainele Terrei, dar şi cu propriul, lăuntricul lor univers intim.

— *Cum s-a ajuns la ideea acestui film?*

G.S.: Dereul (N.R.: aşa e numit în intimitate Dumitru Radu Popescu) mi-a mărturisit dorinţa de a scrie un film despre geologii din Munţii Apuseni, încă de pe vremea cînd lucram la *Surîs*. Cum întîlnirea noastre pe generic nu a dus numai la o fructuoasă colaborare, ci şi la o prietenie strînsă, mi-am propus să-l „bat la cap" pe scriitor cît mai insistent, astfel încît tema să nu-şi piardă din căldură. La rîndu-i, cunoscîndu-mi calităţile (şi lacunele), preferinţele (şi lucrurile care mă intrigă), Dereul a imaginat povestea micului grup de geologi porniţi în căutarea minereului de fier, potrivit temperamentului meu artistic şi, decupînd scenariul literar, m-am regăsit dintru început în atmosfera naraţiunii cinematografice. Scenariştii — solicitaţi stăruitor — au început să scrie roluri pentru actori. Mi se pare infinit mai preţioasă ideea elaborării unor scenarii pentru regizori. Din întîlnirea întîmplătoare a unui scriitor cu un regizor rezultă adesea filme interesante, însă de cele mai multe ori oamenii aceştia necunoscîndu-se nu se pot completa, nu circulă pe aceleaşi traiecte de gîndire.

— *E vorba deci de o invitaţie la cunoaştere reciprocă?*

G.S.: Mai mult, la *prietenie* creatoare. Să ne exprimăm pe noi înşine cu ceea ce avem noi personal, păstrîndu-ne în acelaşi timp locul în acest *cor* care e „armata" cineaştilor. Şi lucrul e cu totul posibil. Nu ne-ar ştirbi cu nimic din personalitate dacă am învăţa mai mult unii de la alţii (şi nu numai din succese), dacă am „trage cu ochiul" în mod amical — creator în livada vecinului. Numai aşa putem aborda marile teme ale epocii, cu curaj şi spirit de răspundere, convinşi că vorbim de pe poziţiile unei colectivităţi definite astfel printr-o trăire a timpului prezent.

— *Ce trebuie înţeles prin curaj, în cinematografie?*

G.S.: Adesea, curajul e înţeles dintr-o latură pur tehnică. Or, curajul nu e în primul rînd îndrăzneală tehnică, procedeu inedit, de laborator, modificare a mijloacelor de obţinere şi prelucrare a imaginii etc. Se vorbeşte prea mult despre imagini opace, „murdare", translucide, ori mai ştiu şi eu cum, ne extaziam de teoria aparatului fix ori, dimpotrivă, a celui mobil şi uităm că în meseria noastră — ca peste tot în artă — curajul e legat în primul rînd de *ideea*, de răsfrîngerea şi interpretarea fenomenelor istorice şi sociale. Pentru un cineast care-şi justifică încadrarea, curaj înseamnă pasiune pentru om, pentru viaţa celor din jur, detectarea în realitate a noului, lupta pasionată împotriva inerţiei. E regretabil că fie şi în glumă la noi s-a citat „curajul" ca fiind goana după spectaculos, cînd, regizorii alternează momentele pur narative cu secvenţe cuprinzînd săruturi „pasionale", fete frumoase îmbrăcate cît mai sumar cu putinţă, sau stăruinţa operatorului (preţ de o ţigară) în filmarea unui picior superb. Nu îndemn la puritanism, dar prezentarea cu exces a unor „noutăţi" de acest soi mi se pare cu totul vetustă, o imixtiune în domeniul filmelor de ştiinţă popularizată.

— *Filmului, ca act artistic de răspundere imediată îi e proprie efervescenţa, expresia spontană, un acut sentiment al noului. Care ar fi premisa realizării unui număr tot mai mare de filme de actualitate?*

G.S.: Trebuie să ni-i apropiem pe cei mai valoroşi scriitori, să nu-i mai speriem cu discuţii despre specific şi imuabilitatea tainelor şi legilor filmului şi nici cu comisii şi comitete de lectură, ci să-i convingem că pot privi profund în viaţă şi prin vizorul Ariflexului. Trebuie asigurat un climat fertil pentru ca peliculele rezultate după munca noastră să nu trăiască doar cît ţine săptămîna de după premieră şi nu numai în cronica binevoitoare a „Informaţiei Bucureştiului". Consider că vibraţia autentică a unui artist în faţă ideilor contemporane poate — cu condiţia unei transfigurări creatoare — să *rămînă*, să *treacă* peste timp, să se *păstreze*, contrazicînd perisabilitatea filmului. Nemodificată de trecerea anilor, emoţia majoră e un magic fluid în stare să înmagazineze chipuri ale epocii, să îmbuneze senzaţii, sentimente, să dea contur ideilor pentru care ardem, pentru care ne batem. Nu cred în moartea ori în vremelnicia filmului!

Cuvinte mari care obligă. Le-am consemnat în interviul de faţă, numai pentru că Geo Saizescu nu le foloseşte prea des, cum se mai întîmplă unor amici ai noştri de la Buftea.

G. TOMOZEI

ci
ne
ma

ŞANTIER:

La porţile pămîntului

CONT[...] CRON[...]

MÎINI PE ORAŞ M-a surprins seninătatea cu care unii confraţi au discutat filmul lui Rosi. Opera nu le-a ridicat probleme dificile. Caracterul demascator i-a satisfăcut din plin. „Leul de aur" acordat la Veneţia le-a sugrumat, cu laba lui grea, orice întrebare, orice mirare — ignorîndu-se că orice film bun (cum e cazul aici), dacă e bun, nu poate să se impună cronicarului inteligent decît cu întrebări, cu mirări, stimulînd o anume adversitate de spirit, extrem de creatoare. Asemenea îmbrăţişări totale, fără complicaţii critice, sugerează cazul celor doi buni amici care, deşi se văd în fiecare zi la birou, de cîte ori se întîlnesc pe stradă cad unul în braţele celuilalt; un critic bun şi un artist mare nu sînt chiar doi buni amici, întîlnirea dintre un critic şi o operă deosebită nu are loc în fiecare zi, a cădea unul în braţele celuilalt poate fi emoţionant pe stradă, dar nu în artă, nu în actul critic. Riscul constă în a fura operei caracterul ei *uimitor*, fără de care — după cum spunea Diderot — arta superioară nu poate trăi. Filmul lui Rosi are cîteva probleme uimitoare (nu ad litteram), ci în sensul că violează cîteva din tabieturile noastre critice, cîteva din „legile" cu care operează zilnic cronicarul nostru. A nu recunoaşte asta, a nu recunoaşte că apar opere care răstoarnă ceva din argumentaţia noastră cotidiană — argumentaţie cu care facem praf, sau aproape, producţii pe care nici un „leu de aur" nu şi-a pus nici ghiara şi nici măcar ochii — înseamnă a fi ipocrit sau, mai blînd, a nu te cunoaşte, a nu te controla. (Poate că nu e mai blînd spus...) După vizionarea *Mîinile pe oraş* mi-a venit greu să intru în acea siestă a spectatorului mulţumit de îngurgitarea „bucăţii" după toate tabieturile. Dacă m-aş fi întîlnit pe stradă, după vizionare, cu X sau cu Y nu i-aş fi spus imediat: „Du-te şi vezi *Mîinile pe oraş*... Ţi-l recomand! E o demascare excepţională a jafului în construcţiile de blocuri la Neapole!"... Digestia mea artistică a fost dificilă. Căci:

Nu cere oricare cronicar conştiincios ca viaţa eroilor — într-un film — să fie complexă? Eroii lui Rosi nu au o viaţă complexă.

Nu ştie fiecare cronicar onest că un conflict nu trebuie să fie schematic? Conflictul lui Rosi e schematic foarte.

Nu cerem cu toţii în cor ca filmul de artă să se ferească precum dracu' de tămîie de blestemata „viziune reportericească"? Filmul lui Rosi nu numai că nu se fereşte, dar o foloseşte fără jenă, cu tupeu, surd parcă la anatemele aruncate de teoreticienii noştri.

N-a devenit „o lege de bază" ca eroii să nu ni se dezvăluie prin discursuri? Eroii lui Rosi nu ratează nici o ocazie pentru un discurs.

Lipsă de complexitate, schematism, „viziune reportericească", retorism (să mai adaug caracterul local al intrigii, atentînd fireşte la „universalitatea" filmului), aş vrea să văd care cronicar cu conştiinţa estetică evoluată ar ezita să „execute" — şi încă liniştit — pe baza unor asemenea copleşitoare capete de acuzare, fie şi o producţie a studioului „Bucureşti". Sînt capete de acuzare fără apel, nu? Şi atunci — reciproca: cum să nu te mire seninătatea cu care în faţa acestui „Leu de aur" cronicarul nostru abandonează legile sale severe de fiecare zi? Un „leu de aur" să fie atît de înfricoşător încît să şteargă din conştiinţa cronicarului venerabilele automatisme estetice? Ce s-a întîmplat? S-a întîmplat un fenomen foarte luminos: filmul lui Rosi e atît de puternic, încît şi-a definit legile *lui* de viaţă, şi ni le impune sfidînd „legile" noastre de cronicari „la zi". E destinul oricărei opere deosebite: să nu se conformeze „legilor" în vigoare. Rosi ne dezarmează: a veni cu obişnuita cerinţă a complexităţii în faţa lui apare derizoriu. Lui nu-i pasă de cerinţele obişnuite, le poate şi încălca, în cazul lui fără pagubă. Artişti ca el dovedesc că „legile" criticii nu sînt sfinte, că nu lor trebuie să li se supună artistul, ci invers: după ce cronicarul a „luptat" cu asemenea artişti şi aceştia i-au dovedit forţa lor creatoare, cronicarul trebuie să li se supună lor şi să-i înţeleagă, conformîndu-se singurei legi inatacabile în planul artei, definită categoric de Ibrăileanu: supunerea la obiect. O operă puternică nu e o sumă de calităţi veşnic evidente şi o sumă de lipsuri veşnic imputabile. Există ceva *peste*, care n-are de-a face cu aritmetica. E suflul vital, ţîşnind uneori din schematismul cel mai violent, alteori din complexitatea cea mai dulce, uneori din retorism, alteori din subtext inefabil, de cele mai multe ori dintr-o enigmă numită — pentru uzul raţiunii — frumuseţe. Filmul lui Rosi e un film Frumos şi nu trebuie scăpat.

★

CALABUCH a trecut deajuns de uşor — nici cît un zîmbet serios—



NTRA
ONICI

pe lîngă spectatori şi critici. Gelu Ionescu — unul dintre cei mai fini şi mai competenţi cronicari cinematografici — l-a tratat cu o bunăvoinţă subţire, imputîndu-i lipsa de consistenţă şi vigoare satirică. Cronicarul avea, probabil, în minte *Placido* al aceluiaşi Berlanga, realizare ulterioară acestui *Calabuch*, dar ajunsă la noi cu cîteva luni înainte, capodoperă de umor nu atît negru, cît roşu, muşcător pînă la sînge. Din cîte îmi amintesc, nici *Placido* n-a primit din partea criticii noastre ceea ce merita, ca să nu vorbim de primirea la public... Neînţelegerea faţă de Berlanga îmi aminteşte de o veche observaţie a lui Mauriac, care susţinea în 1937 că Spania are un geniu în durere imposibil de priceput în Europa, oricîtă pasiune şi devotament s-ar depune în slujba poporului acesta martirizat. Poate că umorul lui Berlanga nu e decît o rază din această durere imposibil de înţeles.

Fireşte, în plan pur satiric, *Calabuch* e mai „slab" decît *Placido* ca virulenţă, ca răutate, ca joc al diavolului care trebuie să se agite în orice umorist de marcă. Numai că acest *Calabuch* nu-şi are locul într-un asemenea plan. *Calabuch* e o ironie — nu un hohot cumplit de rîs, nu un scrîşnet de dinţi. O ironie rotundă, ca o circumferinţă de lagăr. O ironie pătrunzătoare — ca mirosul de pătură într-o baracă pentru deţinuţi. Toată comedia se ţine pe acest paradox al închisorii: ca să scape din universul nociv al civilizaţiei atomice, un savant american se fixează incognito într-un sat spaniol la mare, Calabuch, cu 928 de locuitori, primitiv, inofensiv, legănat într-o lene adorabilă, dotat cu o „temniţă" demnă de operetele vieneze; în singura celulă a închisorii din Calabuch, în care e „aruncat" de la bun început pentru contrabandă benignă, savantul va trăi o viaţă edenică, implicat în evenimente puerile la care locuitorii participă însă cu o energie tragicomică. Totu-i sărac (inclusiv bugetul filmului), totu-i puţin, totu-i lipsit de sens major (fără a căuta inumanul Marelui Absurd) — acea lipsă de sens plină de graţia omenescului umilit; se căsătoresc doi, ginerele e dotat cu o simplă barcă pescărească, lansată la apă în mod solemn, cu tradiţionala sticlă spartă de bord. Are loc o „fiesta" în Calabuch, cu explozii de artificii şi rachete naive, confecţionate după calculele savantului atomist. Cînd pe cer se va scrie „Calabuch", locuitorii vor fi în extaz. Ca la orice „fiesta" — se va desfăşura şi o corridă. Un toreador nomad, proprietarul unui camion pe care e instalat un taur amărît, inofensiv ca întregul Calabuch, va da o reprezentaţie în faţa autorităţilor. Numai că taurul nu va dori să se bată — şi urmează o secvenţă, după părerea mea, încîntătoare: ruga toreadorului către taur, să devină activ. Placiditatea animalului plictisit peste măsură. Disperarea toreadorului. Enervarea publicului care vrea o corridă serioasă. Aţîţarea animalului de către cîţiva picadori improvizaţi. Enervarea animalului pentru că nu-i lăsat în pace. Picadorii speriaţi de subita energie a taurului care-i pune pe fugă. Toreadorul aruncat în apa mării. Seara, taurul e bolnav în cuşca lui de pe camion. A răcit. Toreadorul e trist. Peste Calabuch pluteşte o tristeţe simplă, curată, tristeţea ultimelor bucurii, rănind cît simpla sîrmă ghimpată (prin care nu trece curentul electric ucigător). Poate exagerez. Dar poate că şi Mauriac are dreptate...

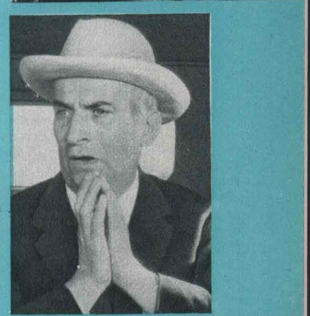
★

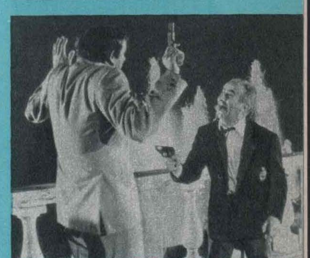
CLIMATE M-am frecat de cinci ori la ochi, citind în revista noastră (nr. 12/1964) această afirmaţie a iubitului nostru decan de vîrstă I. D. Suchianu „Stellio Lorenzi... a făcut un film care va marca o epocă în istoria cinematografului atît pentru originalitatea temei cît şi pentru delicateţea infinită a tratării". Cum — mi-am zis de cinci ori — aceste *Climate* vor marca o epocă în istoria artei noastre? Mărturisesc că de ani de zile cronicile lui D.I. Suchianu sînt pentru mine o şcoală a gustului şi a ochiului de cinefil, de nenumărate ori m-am bătut cu amicii în apărarea paradoxurilor lui memoriale. Totuşi — a şasea oară — *Climate*-le lui Lorenzi marchează o epocă în film? Înţeleg că există mari diferenţe în aprecieri — cu dreptul fiecăreia la demonstrarea adevărului —, ştiu că tinereţea noastră fugace descoperă mai greu capodoperele şi se înşală deseori cu falsuri, admit — de asemenea — că aceeaşi tinereţe e de nenumărate ori insensibilă la sentimentele eterne, dar — a mia oară! — *Climate* marchează o epocă în istoria filmului? Chiar aşa? O epocă? Într-atît de insensibili să fi devenit încît să nu ne mai dăm seama cînd se deschide o pagină nouă în istorie? Această galeră greoaie, solid lucrată, bine încleiată, în care sentimentele se chinuie laborios, ca vîslaşii în lanţuri, în cea mai banală ritmică a mişcărilor sufleteşti — această galeră care dă fiecărui spectator mediocru cea mai mediocră dintre satisfacţii: „pricep eroii şi sufăr cu ei"..., această galeră să fie un vas-amiral şi noi să nu ne dăm seama? Şi atunci — Antonioni? Bunuel? Bresson? Resnais? Fellini? Richardson? Wajda? Am citit demonstraţia: „trei sferturi din ea se ocupă de „magnifica izbîndă" realizată de Lorenzi prin adaptarea dialogurilor lui Maurois, amplificîndu-le, triplîndu-le, spre binele operei cinematografice. De acord. Ideea aceasta îndrăzneaţă — a dialogului amplificat în favoarea filmului — ideea aceasta lovind în atîtea prejudecăţi imbecile speriate de cuvînt în cinema, îi aparţine în critica noastră lui D.I. Suchianu. Numai că pînă la Lorenzi, cîţi n-au realizat-o la fel de magnific? Un exemplu: Bardem. N-a uimit *Cómicos* prin amploarea dialogului său? (Şi nu era *Cómicos* mai original decît *Climate?*) În al doilea rînd: gîndul bun al regizorului *Climatelor* privitor la dialog nu e urmărit de critic în realizarea lui *cinematografică*. Analiza se opreşte la realizarea personajului Odyle în *scenariul* lui Lorenzi, analiza e pur literară, ochiul criticului nu vede — de data aceasta — ecranul, mişcarea acolo, pe *ecran*, ci pare că se uită pe două hîrtii diferite: un roman şi un scenariu după roman. O dovadă? Ultimul sfert al analizei (o coloană aproape!) e consacrat unei probleme foarte semnificative: de ce Lorenzi nu ne-a oferit chiar pe ecran lectura poemului ascultat de Odyle? Criticul sugerează apariţia paginii de carte pe pînză! Dar lectura unui text — chiar pe ecran — nu se mai face de mult, înainte ca Lorenzi să deschidă noua sa epocă. Orice regizor de mîna zecea ştie să evite azi o telegramă, o scrisoare, un bilet citit de spectator o dată cu eroul... După care, tovarăşul Suchianu încheie brutal, contestînd necesitatea celui de-al doilea „climat" — căsătoria eroului cu Isabela. Ca scenariu — probabil. (Filmul, dacă aţi observat, e foarte lung.) Dar ca film, cred că era partea cea mai interesantă, prin prezenţa unei actriţe excepţionale, necunoscută publicului nostru: Emmanuèle Riva. Subjugaţi de suferinţa nespus de originală a fermecătoarei Marina Vlady, e sigur că mulţi spectatori n-au observat cine e *artista* mare îmbarcată pe galeră. Rolul era ingrat, personajul nu trezea simpatie prea vibrantă, din cauza ei — puteau gîndi unii — moare dulceaţa de Odyle. (Vă asigur că n-au văzut în ea o luptătoare pe frontul demnităţii — cum interpretează abuziv criticul. Am văzut: „o dulceaţă", „o frumuseţe"...) Deci, pentru Emmanuèle Riva n-au fost „ochi". Chiar tovarăşul Suchianu o exclude în cronica sa şi e păcat. Căci, cel puţin eu, am privit-o ca pe una din rarele actriţe care — după o expresie dintr-o cronică a maestrului — „joacă fără să-i fie frică de aparat", înfruntîndu-l, îngenunchindu-l. Artista joacă o scenă admirabilă, cu o cremă cosmetică pe faţă, într-una din acele clipe cînd orice femeie evită privirile celor din jur: trezirea de dimineaţă. Emmanuèle Riva nu are teamă de nici o situaţie defavorabilă. Nu ştiu dacă pentru o actriţă excepţională nu merită să lucrezi trei ore pe o galeră... Dacă greşesc — să mi se spună, să mi se explice.

Radu COSAŞU











LE CORNIAUD

Regizorul Gérard Oury realizează cu Le corniaud* cel de-al treilea film al său, după Mîna caldă şi Nu merită să ucizi. De data asta este vorba de o comedie poliţistă în cinemascop şi culori, de naţionalitate franco-italiană, care reuneşte doi mari comici ai ecranului francez — Bourvil şi Louis de Funès.

Bourvil regăseşte în acest film unul din rolurile sale preferate: un om cumsecade, plin de bun simţ, care încurcă, practicînd naivitatea, planurile cele mai machiavelice.

Cît despre Louis de Funès, acesta a mărturisit unui gazetar: „Mă amuz atît de tare cînd joc astfel de filme, încît ar trebui să plătesc eu realizatorilor în loc să mă plătească ei".

* Le corniaud — *în traducere exactă „corcitura", în interpretare mai liberă şi argotică — „gură-cască".*

DRAMATISMUL „PUTERNIC" și DRAMATISMUL „SIMPATIC"

de LUCIAN RAICU

Lăsînd acum de o parte unele aprecieri *la obiect* foarte discutabile și nu o dată curioase (cum ar fi aceea că filmul *Afacerea Protar* depășește ca realizare piesa lui Sebastian „Ultima oră" din care s-a inspirat), vechiul și strălucitul nostru cronicar cinematografic D.I. Suchianu are fără îndoială dreptate cînd susține în articolul său *Ocazii pierdute* („Gazeta literară") că ideile greșite pe care le au unii cineaști în legătură cu propria lor muncă explică slaba calitate a producției lor, cu atît mai mult cu cît eroarea crește pe un fond de trufie profesională. Nu numai că au idei greșite, dar se întîmplă să țină la ele, uneori foarte mult, nutrind și credința naivă că, perseverînd în aceste idei ale lor, vor ajunge departe, vor progresa enorm.

O astfel de idee este, pare-se, aceea pe care și-au făcut-o unii cineaști în ce privește „dramatismul" ce se cere oricărui film și felul cum se realizează el.

Am văzut filme, am citit scenarii regizorale și am constatat că atenția urmărită de scenarist ori de regizor, ambiția lor cea mare era de a oferi spectatorului un „dens" material dramatic, o poveste în care fiecare gest, fiecare personaj, fiecare incident, cît de mic, să clocotească de dramatism. În producțiile de acest tip ni se promite încă de la începutul filmului, o „dramă puternică", o poveste care ne va tulbura adînc și al cărei ecou în sufletele noastre îl vom păstra multă vreme de aici înainte. Ideea eronată a realizatorilor constă, în aceste cazuri, în credința lor fermă că a crea o dramă cît mai puternică este 1) o cerință elementară pentru filmul lor — căci fără „dramatism" nu există viață adevărată și, deci, cu cît va fi filmul lor mai „dramatic", cu atît va fi mai adevărat, mai apropiat de artă — și 2) un lucru, la urma urmei nu tocmai greu de realizat. Este de ajuns, consideră ei, să pornești de la un fapt dramatic de bază și apoi printr-o serie de detalii „încărcate de semnificație dramatică" — detalii care pot fi ușor găsite, consideră ei iarăși — precum și prin alte mijloace cum ar fi, de pildă, vorbirea sobră, în care se presimte o durere ascunsă, reținută, a personajelor, să sugerezi o „atmosferă dramatică" — pentru ca drama puternică să se și nască.

Am văzut pînă acum destule filme în care apariția pe ecran a unei femei îmbrăcate în negru, care merge parcă în neștire ori are privirile ațintite în gol — toate acestea pe fondul unei muzici macabre ori a unui dialog ce exprimă o durere conținută — anunță derularea unui subiect de un nemaipomenit dramatism. (În privința aceasta, am putea spune că filmul *Dragoste lungă de-o seară* bate un anumit record, aducînd dintr-o lovitură pe ecran *trei* asemenea femei triste, abătute și îmbrăcate în negru, cărora viața le-a adus numai nenorocire). Alteori — totul depinde de stilul regizorului — filmul debutează pur și simplu printr-un dialog aparent tern, scurt și nervos, de tipul: — Toma? — Da. — Te-am așteptat de dimineață. — Știu. Sau: — Și după aceea? — Nu există „după aceea". Atît. Cu toate acestea, pricepem dintr-o ochire — afară doar dacă nu sîntem cu totul impenetrabili — căci regizorul ne-a prevenit iarăși, prin toate mijloacele care i-au stat la îndemînă, că acolo, pe ecran, se vor petrece evenimente răscolitoare.

Iată și începutul filmului *Merii sălbatici*, al cărui scenariu regizoral, aparținînd lui Alecu Gh. Croitoru, am avut prilejul să-l citesc. Pe ecran apare, mergînd grăbită, o tînără femeie care — regizorul ne face deîndată s-o pricepem — va fi obiectul unei drame sălbatice. Femeia merge pe drum și deodată înțelegem că e urmărită în mod sălbatic de niște oameni sălbatici, că un lucru groaznic se petrece acolo, în legătură cu această femeie: „În urma ei se aude un zgomot continuu, îndepărtat deocamdată; distingem un strigăt: — Aleargă, Toma, aleargă! Solomia tresare, privește înapoi, întețește pasul, începe să fugă, dar... zgomotul crește treptat, se apropie, se poate distinge; sînt pașii cuiva, pașii care aleargă, răsuflarea gîfîită a cuiva; răsuflarea șuierată, istovită. Pașii răbufnesc apropiat. Pe imaginea Solomiei, care fuge, se aude tîrșîitul grăbit al celor care vin în urma ei. Se amplifică, înspăimîntător, ca un geamăt continuu..." etc.etc. Femeia, prinsă de urmăritori — propriul ei bărbat și propriul ei socru — e apoi bătută în mod sălbatic, dar „nu țipă, nici nu geme măcar". „Biata Solomie! — exclamă în gîndul său, spectatorul-ideal visat de regizor. — Biata Solomie... Amărîtă viață trebuie să mai aibă și ea!..." Dar în sală se vor afla, desigur, spectatori și spectatori. Pentru ca ideea dramei Solomiei să fie clară pînă și pentru ultimul spectator din sală, ea va apărea explicit, din dialoguri, va fi reluată mereu și mereu: „— Ei, Solomie, în ce casă ai nimerit și tu... — Fir-ar a naibii de viață, că nu m-ai ascultat atunci pe mine, Solomie... — Alegerea ca a mea să nu mai facă nimeni... — Eh! Solomie, Solomie, cum ți-ai amărît, tu, viața!..." Pînă la urmă, de bine de rău, s-a priceput. A mai contribuit, desigur, la edificarea noastră și felul în care ni se arată mereu, cînd de aproape, cînd de departe, groaznica vînătaie de sub ochiul drept al Solomiei. S-ar părea că întreaga energie și ambiție a regizorului — aici, ca și în alte filme — e canalizată în această direcție: să-l facă pe spectator să „sesizeze", să „priceapă", să „înregistreze" — mobilizîndu-i în acest scop nu capacitatea de emoție artistică, ci, mai degrabă, „istețimea" — să-l facă să sesizeze că de aci, de undeva, nu de departe, va țîșni drama. „Spectator, fii atent! — avertizează autorul filmului. Aici a început să se petreacă și se va petrece în continuare un lucru deosebit de subtil. Dacă ești isteț, ai să sesizezi ce se petrece, ai să «prinzi» că e vorba de o puternică dramă".

Nu mai e nevoie să spunem că obligația pe care și-o asumă, în astfel de cazuri, realizatorii filmului, nu e de loc ușoară. Totul e ca spectatorul să nu răspundă, pe măsură ce acțiunea filmului se derulează: „Bine, asta am priceput-o noi. Am sesizat că o dramă în toată regula ne-a fost anunțată! Dar *unde* e ea? Unde e drama promisă?"

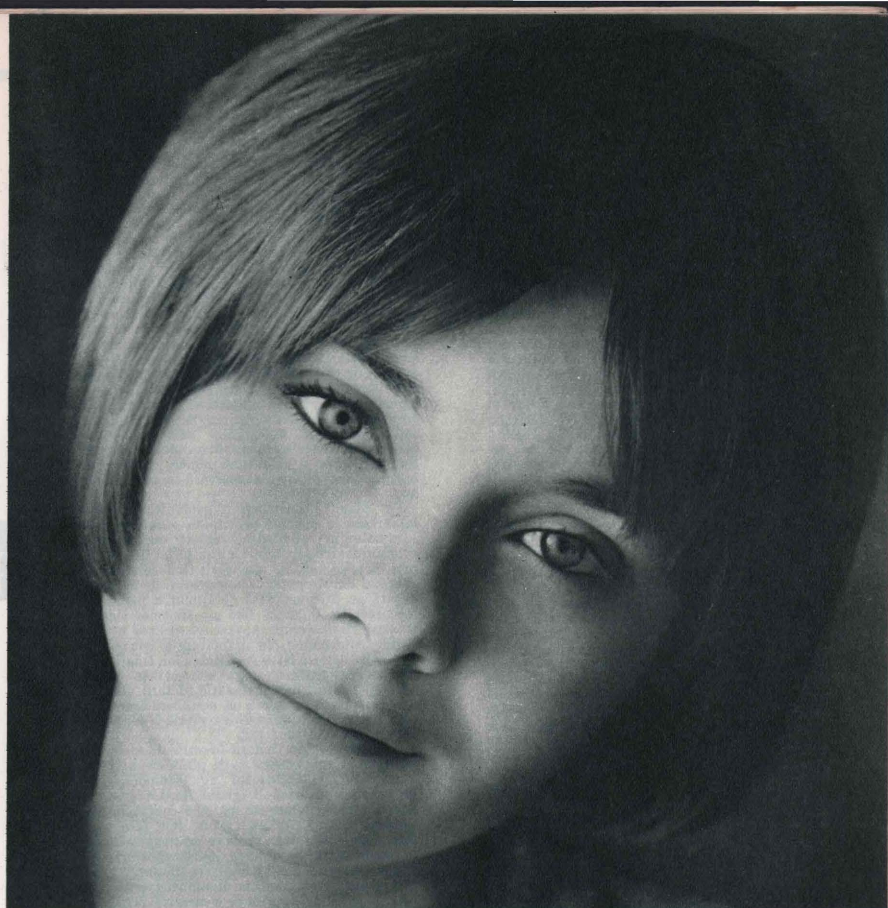
În cazul filmului *Merii sălbatici*, scenariul literar, semnat de Vasile Rebreanu, conține, credem, un punct de pornire care să fi putut asigura substanța dramatică a unui film. Totodată, pretențiile materiei dramatice de la care pornesc autorii sînt mari. A avut oare regizorul forța artistică necesară — aș spune: a fost măcar conștient de efortul de concentrare necesar pentru a ne da o dramă de puterea celei promise cu atîta zgomot? Ca regizorul să se fi ținut de cuvînt ar fi însemnat, în asemenea cazuri, să fi făcut un *film mare*. Căci o „dramă puternică" nu are decît două soluții posibile: ori își atinge ținta, ori, dacă nu, cu cît pretențiile cresc, cu cît gesticulația dramatică e mai mare, cu atît degringolada va fi mai jalnică, cu atît va crește sentimentul de ridicol, sau, în cel mai bun caz, de penibil, cu care rămînem pînă la urmă.

Pe Francisc Munteanu, care face și el o deosebit de pretențioasă tentativă în domeniul dramei cinematografice în filmul său *La patru pași de infinit*, instinctul artistic, dublat de un fel de simț al realității, pare a-l fi avertizat împotriva marilor pericole ce l-ar fi pîndit, în eventualitatea în care nu ar fi atins „intensitatea dramatică" dorită. Scenaristul și regizorul și-a luat, prin urmare, măsurile sale de prevedere. Din păcate, soluția pe care o adoptă în vederea evitării penibilului — ghidat fiind de un simț mai terestru pe care, oricum, trebuie să-l lăudăm — soluția nu este dintre cele mai fericite: fără a renunța la ideea de a oferi spectatorului *o dramă*, el a recurs, totuși, la o stratagemă, născocind un gen artistic *sui generis*, un gen pe care l-am putea numi *drama simpatică*. În acest gen de film, deși linia mare a subiectului e aceea a unei drame, lucrurile se petrec totuși, într-un fel, jumătate-jumătate. Întîlnim într-adevăr, în filmul lui Francisc Munteanu, o serie întreagă de evenimente și întîmplări, pe jumătate dramatice, pe jumătate simpatice. (Cum ar fi, de pildă, însăși povestea de dragoste urmărită, în principal, de autorul filmului. Putem oare spune despre ea că e o poveste de dragoste dramatică, așa cum ar rezulta din subiect? Nu. Mai degrabă ne vine să spunem că e o poveste de dragoste „simpatică"). Personajele filmului sînt și ele construite în același fel: pe jumătate dramatice, pe jumătate simpatice. Am putea spune că pînă și jocul actorilor se conduce după această normă. Firește, faptul că un personaj ori altul e *simpatic* pe plan uman, nu ar fi și nu poate fi prin nimic incompatibil cu sentimentul dramatic pe care ni l-ar inspira. Aici ne referim însă mereu nu la planul uman, ci la cel artistic, estetica necunoscînd categoria de „simpatic".

Tînărul ofițer care moare la urmă este pînă atunci, pînă cînd moare, adică în tot timpul filmului, un tip cu o mutră extrem de simpatică. Ce să mai vorbim de mama Paulina, femeie energică, în aparență aspră și rea, uzînd de un limbaj dur, dar care iradiază o simpatie irezistibilă. Nici doctorul, care la început pare atît de rece și reținut, nu e de fel un om antipatic. Nu, dimpotrivă! Fluidul de simpatie care circulă între film și spectator culminează, în sfîrșit, cu apariția Irinei Gărdescu pe care nu numai că o vedem interpretînd personajul unei fetițe simpatice, dar care ne e ea însăși simpatică, atît ca actriță cît și ca om. Într-un cuvînt, tot spectatorul poate pleca acasă, de la acest film, cu cîte ceva simpatic în buzunar. Personajele „simpatice" se și tachinează între ele: „— Mersi... Păcat că ești atît de antipatic!".

Filmele amintite nu sînt lipsite de însușiri și poate că ele nici nu constituie cele mai concludente ilustrări ale ideilor greșite de care vorbeam. Nu m-am referit pe larg și la calitățile lor, tocmai pentru a lăsa observației critice întreaga claritate. Și pentru că n-am vrut să fac un articol din categoria acelora — citez dintr-un excelent articol publicat de Valerian Sava în „Gazeta literară" — în care „lucrurile sînt expuse și amestecate după o rețetă atît de labilă, încît, oricare ar fi situația, ți se pare totdeauna că lucrurile stau nici prea bine, nici prea rău, mai mult bine decît rău — și chiar dacă opiniile autorului promit să fie critice, ele lasă totuși să se degaje, nevăzut, printre rînduri, un sentiment paradoxal de satisfacție și împlinire". Nici mie nu-mi plac din cale afară astfel de articole, chiar dacă uneori mi se întîmplă să le semnez. Firească tentație a echilibrului și a „maturității" în judecată, nu trebuie să macine din acuitatea punctului de vedere.



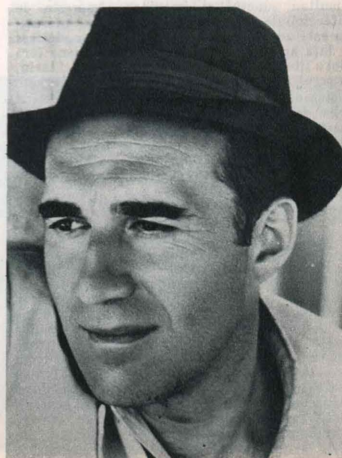


ALBERT CERVONI

MOARTEA FRANCEZĂ
a dramaturgiei

Ultima scrisoare primită din București de la revista „CINEMA" îmi cerea să scriu un articol despre „dramaturgia cinematografiei franceze" Or, dacă cinematografia franceză mai contează încă pe plan internațional, dacă mai există, este tocmai pentru că a sucit gîtul dramaturgiei, spre a încerca să se apropie de structuri dramatice nu dramaturgice, trăite, concrete. Tentativa, foarte sistematică și adesea reușită, de a sparge tradiția dramatică convențională, de origine literară sau teatrală, de vechime seculară dacă nu chiar milenară, a avut ca scop demonstrarea situațiilor umane autentice privite prin prisma actualității. În definitiv, acest lucru nu este de loc surprinzător într-o țară în care tradiția literară însăși este de multă vreme angajată pe calea realismului, de la Balzac la Stendhal, de la Zola la „neo-romanul" contemporan. Mai mult decît pentru romanul de astăzi sau pentru cel de ieri, pentru filmul actual este important să nu se uite că arta franceză începînd cel puțin din secolul 19 este prin tradiție experimentală, cu toate riscurile — inclusiv și riscul erorii — pe care le comportă o astfel de atitudine.

Ce urmăresc făcînd asemenea afirmații? Voi încerca să precizez luînd cîteva exemple din cinematografia franceză cea mai recentă. Această cinematografie — trebuie să notăm de la bun început — se caracterizează prin întoarcerea la concret, nu are încredere în subterfugiile de caracter literare și înțelege să se înrădăcineze mai direct în cotidian. Printr-o evoluție logică, scenariștii celebri dinainte de război (Charles Spaak, Jacques Prévert) sau imediat după război (Aurenche, Bost, Jacques Sigurd) care păreau la un moment dat să devină adevărați autori de filme, au cedat acest loc celor pe care-i numim din ce în ce mai rar *regizori* și din ce în ce mai des *realizatori*, adică cei care *realizează* un film, care dintr-un *subiect*, formă abstractă și speculativă, stabilesc, prin munca lor, o realizare, formă concretă și definitivă. Cît despre tehnicienii propriu-zis numiți operatori, aceștia cîștigă un loc din ce în ce mai important, fiind colaboratorii esențiali ai realizatorilor. Cîteva exemple: Raoul Coutard, colaboratorul tuturor filmelor lui Jean-Luc Godard, Sacha Vierny, colaboratorul lui Alain Resnais. Dacă ne referim la „cinematograful-direct" — despre care vom mai vorbi — cele două funcțiuni au o tendință comună, de a se constitui în tandemuri de creație (ex.: Chris Marker sau Joris Ivens cu Pierre L'Homme, Mario Ruspoli și Michel Brault) sau chiar de a se confunda (William Klein a fost în același timp realizatorul și operatorul filmului *Cassius cel Mare*, recentul Mare Premiu al Festivalului



de la Tours). De fapt, este normal ca cel care gîndește un film să aibă tendința să-și asume o parte din ce în ce mai responsabilă din execuția audio-vizuală.

Trebuie să evităm aici orice demagogie și orice simplificare. Această schemă pe care am încercat s-o schițăm capătă nuanțele tuturor inflexiunilor posibile. Chiar și pentru producțiile cele mai mari, realizatorul rămîne un fel de conducător al operei, de șef de orchestră. Totuși, ar fi greu să ne închipuim un Visconti conducînd actorii și echipa tehnică și în același timp efectuînd munca practică de operator pentru filmul *Ghepardul* de pildă, această capodoperă de somptuozitate și de rafinament estetic. Nu e mai puțin adevărat însă că pînă și într-un caz extrem ca *Ghepardul*, diviziunea muncii poate subzista; ea reprezintă o cooperare din ce în ce mai strînsă a realizatorului cu întreaga echipă, constituită din ce în ce mai puțin din *executanți* și din ce în ce mai mult din *colaboratori*, reuniți sub autoritatea realizatorului. Fuziunea totală nu se poate efectua decît în operele de reportaj, în care inițiativa spontană a realizatorului poate pierde dacă e trecută prin tălmăcirea operatorului. Operele de ficțiune tolerează o muncă de echipă mai elaborată, mai bine dezbătută între diverșii responsabili ai filmului.

DE LA RUSPOLI...

Vom lua două exemple prin definiție foarte deosebite unul de celălalt. Mario Ruspoli, pe de o parte, și Jean-Luc Godard pe de altă parte. Ruspoli este omul „cinematografului-direct", al unui cinematograf care este preocupat de evenimentul în sine, sau îl provoacă pentru a-l reda apoi fără însă să recurgă la vreo punere în scenă ajutătoare. Godard este omul unui cinematograf de ficțiune, bazat pe concursul actorilor, avînd la bază un scenariu. Examinarea foarte superficială a operelor sale ar putea lăsa impresia că afirmația despre moartea dramaturgiei cinematografice franceze este profund eronată.

Să analizăm mai întîi unul din filmele cele mai semnificative ale lui Mario Ruspoli. Vreau să mă refer la *Necunoscuții pămîntului*. Acum 15 sau 20 de ani, admițînd că nu s-ar fi încercat folosirea unei scheme romanești pentru a evoca mizeria regiunii foarte sărace care este Lozère, în sudul Franței, s-ar fi putut face poate un film documentar. Ruspoli s-ar fi dus acolo și ar fi căutat țărani pe care i-ar fi pus să *mimeze* gesturile muncii lor. Apoi ar fi redactat un comentariu în care ar fi descris verbal starea de mizerie și de înapoiere a acestui ținut. Astăzi, Ruspoli n-a mimat nimic. Datorită aparatajului mobil și a emulsiilor fotografice ultra-sensibile („pot, spune el, să luminez o scenă cu ajutorul unei lumînări") el s-a dus și a vorbit cu țărani pe care-i cunoștea, prieteni de-ai unchiului său, cucerindu-le încrederea. Ruspoli nu a făcut decît să *capteze* confidențele *provocate* de întrebările sale despre decalajul dintre prețurile agricole și cele industriale, despre exodul rural, despre imposibilitatea tinerilor fermieri de a se căsători pentru că fetele preferă să părăsească satele și să se ducă să muncească la oraș. Camerele de luat vederi fiind insonorizate, nu se risca înregistrarea zgomotului motorului în același timp cu vorbele interlocutorilor. Ruspoli a reușit să capteze simultan sunetul și imaginea. Impresia de autenticitate este absolută și mai ales informația este adevărată: țăranii împărtășesc, trăiesc în fața aparatelor, existența lor cotidiană fără nici o literatură, interpusă de vreun comentariu, între ei și public.

Metoda lui Ruspoli constă deci în a ucide orice *dramaturgie* literară spre profitul unei mărturii directe și imediate despre *drama* adevărată, trăită la ora actuală de o parte din țărănimea franceză. Nu există în *Necunoscuții pămîntului* dialoguri scrise și recitate, ci replici, răspunsuri autentic *vorbite*.

...LA GODARD

Metoda lui Godard ar părea că este opusul celei a lui Ruspoli. De fapt, ea nu este decît complementară. E adevărat că Ruspoli nu angajează decît personaje care să ilustreze situația lor reală, concretă și cotidiană, exprimîndu-se despre ea în fața aparatelor de filmat, în timp ce Godard angajează actori și chiar vedete, de pildă Brigitte Bardot în *Disprețul*. Ruspoli pune întrebări, e adevărat, dar îi lasă pe cei interogați singuri stăpîni ai răspunsurilor lor, în timp ce Godard îi dirijează pe actori. Ruspoli turnează în decoruri naturale în timp ce Godard utilizează decoruri construite și, în general, toate resursele studioului. Unde se găsește atunci zona de identitate, comunitatea de spirit și de metodă din moment ce la unul e vorba de cinema-document, iar la celălalt de recurgere la ficțiune, la „dramaturgie" am fi chiar tentați să spunem? În aceea că Ruspoli și Godard își împart munca: unul prin mijloace „directe", imediate, înregistrează și restituie realitatea autentică în aspectele ei poate cele mai incontestabile, dar și cele mai exterioare, iar celălalt vrînd să atingă interioritatea subiectivă a ființelor omenești, trece la un soi de sinteză între metodele cinematografului-direct și metodele direcției de scenă clasice. Fără îndoială că Godard pleacă de la un scenariu și se bazează pe dialoguri, dar el lasă întotdeauna un cîmp larg deschis improvizației. Datorită unui material mult mai maleabil decît altădată, datorită și virtuozității exemplare a operatorului său Coutard, el poate să-i lase pe actori să evolueze mai liber, nu le impune cadraje stricte, servituți de ecleraj și de punere la punct a amănuntelor, altădată imperioase. Avînd de interpretat planuri și secvențe adeseori lungi, actorii regăsesc, cu o relativă inițiativă a dialogurilor, o relativă inițiativă foarte savant dozată și folosită de regizor, a mișcărilor, a atitudinilor lor. Ansamblul acestor metode permite, de altfel, o filmare în ordine *cronologică* a intrigii, deci o mai bună punere a actorilor în rol, o identificare mai coerentă cu personajele lor.

Pe planul construcției generale, această întoarcere la concret determină renunțarea la „dramaturgia" obișnuită, reglată după reguli cvasisimfonice sau în orice caz la fel de codificate ca și principiile armoniei. Godard respectă adeseori durata reală a momentului de acțiune, durată pe care aparatul de filmat o parcurge, o scotocește, o „urcă" fără s-o sfărîme. Uneori Godard își întrerupe povestirea pentru a dezvolta o digresiune. În dramaturgia convențională orice detaliu își are utilitatea lui, finalitatea sa precisă. Godard agață adeseori în vîrful camerei frînturi de conversație, detalii vizuale, care nu vin să compună un nou acord dramatic, dar care compun dezordinea vitală a realității celei mai cotidiene.

Paradoxal, cînd Godard împrumută elemente din dramaturgia clasică, ca de pildă scena finală din *Disprețul*, accidentul de automobil care va provoca moartea Brigittei Bardot și a lui Jack Palance, și care răsună ca o concluzie la o tragedie antică, nu mai avem de-a face cu o convenție obișnuită, ci cu o afirmație fundamentală, esențială: soarta muritorilor rămîne uneori subordonată întîmplării, imprevizibilului, acelui „destin" cum îl numeau anticii și pe care noi îl definim ca pe o surpriză conținută în complexitatea realității. Godard „dedramatizează", ca și Brecht, ordonanțarea exterioară pentru a face să înflorească drama omenească fundamentală și îl eliberează pe spectator de acrobațiile dramaturgiei clasice pentru a-l face mai disponibil, mai atent la drama autentică dispersată în realitatea reconstituită de film.

În concluzie, ne va fi poate permis să precizăm în care sens anume, tînăra cinematografie franceză și, îndeosebi Godard, distrug dramaturgia. Ei sfărîmă o dramaturgie străveche, pentru a fonda una nouă, o dramaturgie a realului, mai puțin aparentă, mai puțin evidentă, dar mai subtilă, mai înrădăcinată în autenticitatea trăită. Se cunosc multe progrese estetice sau nu neapărat estetice, care să fi procedat altfel?



SOARELE STRĂLUCEȘTE PUTERNIC

cinema MERIDIAN

Așa cum războiul din Algeria a impresionat pelicula unor remarcabili cineaști francezi, evenimentele legate de lupta de eliberare din Cipru răzbat în creația cinematografică britanică. Mai mult sau mai puțin obiectiv, accentuînd caracterul dinamic de film dur, de aventuri, *Soarele strălucește puternic* este totuși interesant. Interesant prin chiar faptul că îndrăznește în conservatoarea și imperiala Anglie să spună: colonialismul reprezintă pentru noi o problemă



Ion BARNA

Ce este cinematografia după ANDRÉ BAZIN

În istoria filmului contemporan, André Bazin ocupă un loc aparte. Fără a urmări neapărat un paradox, am putea spune că importanța acestui critic cinematografic nu constă în primul rînd în ceea ce a scris, ci în faptul că a scris. Mai precis nu atît concretul fiecărui studiu sau cronici ale sale este esențial pentru rolul pe care Bazin l-a avut, cît faptul de a fi susținut un anumit punct de vedere într-un moment istoric dat. André Bazin a avut rolul — istoric pentru cinematografia franceză și nu numai pentru aceasta — de a crea o mișcare de idei în legătură cu cinematografia, într-o perioadă în care mijloacele de expresie a ceea ce mai tîrziu s-a numit „cinéma de papa" erau abia pe cale de a fi descoperite ca învechite. Meritul lui Bazin era de a se fi gîndit cu un pas înaintea epocii sale și de a fi făcut pe alții să gîndească. André Bazin a condus faimoasa revistă „Cahiers du Cinéma", a grupat în jurul ei cîțiva tineri care-l urmau cu inteligență — din rîndurile cărora s-au impus apoi cîțiva reprezentanți de seamă ai fenomenului numit „nouvelle vague": Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard ș.a.; a creat un curent de opinii care a schimbat din rădăcini orientarea filmului francez. Dispariția sa prematură l-a împiedicat să vadă — prin **Les quatre cents coups** a lui Truffaut și **Hiroshima, mon amour** al lui



gravă, este inutil să închidem ochii adoptînd politica struțului. Chiar dacă soluția filmului e de minimă rezistență: eroina se îndrăgostește de ofițerul britanic și părăsește insula în care arde — prea puternic pentru ea — soarele și dorul de libertate al cipriotilor.

Rolul principal feminin este susținut de Susan Strasberg, sensibila actriță americană pe care ați văzut-o în *Aventurile unui tînăr*.

Dirk Bogarde, cel mai popular actor englez la ora actuală *(Servitorul, Pentru rege și patrie)* — interpretează rolul maiorului englez. Iar în cel al unui înflăcărat patriot cipriot apare George Chakiris, tînărul actor care a obținut Oscar-ul cu chiar filmul său de debut, *West Side Story*.



FILMUL OCCIDENTAL despre solitudine

de Horia **BRATU**

Legenda spune că Griffith a fost atît de emoționat de frumusețea unei actrițe care juca o scenă într-unul din filmele sale încît oprind luările de vederi a turnat din nou, de data aceasta de foarte aproape, planul care l-a impresionat. În momentul în care a intercalat acest cadru în filmul său, a apărut un nou tip de imagine cinematografică, prim-planul. Dar marii realizatori nu inventă numai, ci *redescoperă*, conferă semnificații noi unor mijloace cunoscute mai de mult, utilizîndu-le într-un mod diferit. Pornind de aici, André Bazin și Roger Leenhardt au salutat „mizanscena în adîncime" (jeu en profondeur) în filmele lui Orson Welles și William Wyler ca un factor care revoluționează tehnica narativă în film și îi conferă o dimensiune literară, romanescă; *Cetățeanul Kane* proiectat în imensitatea pustie a castelului său baroc de pe colina Xanadu, Bette Davis „cadrată" de William Wyler într-un spațiu amplu și pustiu, sălbatica izolare în mijlocul familiei ruinate, devin primele *imagini simbolice* ale singurătății moderne, conferă dintr-o dată narațiunii o dimensiune tragică, transformă povestirea într-un *simbol*, într-o parabolă.

De la Wyler și Welles încoace, această investigare a solitudinii moderne în cinematografia occidentală a căpătat noi dimensiuni. Cine a văzut marile filme neorealiste își dă seama că în momentul în care acțiunea se petrece într-un mare oraș, a te limita la o dramă „închisă", a-i conferi privilegiul exclusivității, înseamnă a plăti tribut unei estetici anacronice. Căci la fiecare zece minute se petrece cîte ceva dramatic. În *Roma, oraș deschis*, *Umberto D*, *Hoții de biciclete*, *Escrocii* sau *Roma, orele 11*, preocuparea de a „povesti o istorie", de a urmări firul principal al narațiunii este permanent dublată, îmbogățită de notații și observații care par la prima vedere laterale, chiar inutile. Dintr-o perspectivă a totalității însă, aceste detalii „impalpabile" contribuie la crearea atmosferei, intensifică senzația realului, introduc în tonalitatea peliculei acea caracteristică a sincronismului și simultaneității, atît de tipică vieții urbane. Uneori dumping-ul de detalii „locale" banalizează ideea, transformă „solitudinea" într-un clișeu, și faptul nud într-o banalitate; în general însă, cinematografia „străzii" a concretizat acel sentiment pe care un sociolog american, David Riesman, l-a definit atît de exact într-o carte recentă: „sentimentul mulțimilor solitare", universul impersonal al marilor aglomerări urbane, milioanele de indivizi care trăiesc o existență ermetic izolată, celulară, pășind indiferenți și nepăsători unul alături de celălalt.

Într-o etapă mai nouă, singurătatea este ilustrată prin proiectarea simbolică și „impersonală" a obiectelor, care fac parte din dosarul cotidian. Antonioni, Fellini, Resnais subliniază nu atît caracterul *ostil* al lumii înconjurătoare, „the struggle for life", atît de specific filmelor lui Bunuel, nu atît amenințarea care zace în spatele obiectelor (temă specifică lui Hitchcock), cît *indiferența, vacuitatea* cadrului cotidian. Această acumulare de „obiecte străine" și indiferente se interpune ca o barieră între om și lumea înconjurătoare, creează în filmele lui Antonioni faimoasa „incomunicabilitate" sau contrapunctul clasic din filmele lui Fellini: în mijlocul unui grup vesel, personajul „fellinian" pare totdeauna solitar, trăind propriul său vis sau ritmul intern al propriei dureri. Dacă Fellini folosește adesea metoda contrapunctică, discordanța dintre *starea de spirit* a personajelor și *împrejurarea* în care se găsesc (fie că e vorba de un party modern, de o procesiune religioasă sau de un week-end amoros), Antonioni scoate în relief răceala „funcțională" a marilor decoruri urbane, sentimentul de înstrăinare pe care-l produce mecanismul perfect al vieții urbane, liniile severe ale unei clădiri ultra-moderne, pustietatea abstractă a marilor hale industriale duminica, corectitudinea distinsă a înaltei societăți milaneze etc. În dispunerea personajelor Antonioni sau Resnais renunță (sau mai degrabă par să renunțe) la orice intervenție, chiar indirectă în acțiune, la orice teză, la orice interpretare fățișă a faptelor (interpretare atît de evidentă la Fellini). Ei nu se „împărtășesc", nu „povestesc" o istorie, ci observă și descriu viața cotidiană monotonă, egală, plată. Universul „romanesc" al lui Antonioni nu este axat pe o *progresie dramatică*, pe o *„istorie"* care se desfășoară ca un mecanism perfect (specificul lui Visconti); Antonioni substituie formei narative o suită de tablouri aparent fragmentare în care protagonistul principal este *timpul*: atît ca element care determină și animă personajele, cît și ca principiu care le consumă, le nimicește, le înghite. Această treptată și imperceptibilă toropeală, care subminează în tăcere viața, fără să producă mari cutremure sau mari catastrofe, este asemănătoare experienței pe care se întemeiază, începînd cu literatura lui Flaubert, o mare parte din romanul occidental contemporan de la Pavese pînă la Musil și de la Joyce pînă la Robe-Grillet.

În același curent al cinematografului „intelectual", care tinde să confere prin intermediul sugestiei valoare simbolică obiectelor, și prin intermediul obiectelor să sublinieze „singurătatea omului", într-un același curent îl regăsim — cu toate deosebirile de stil — pe François Truffaut și pe adepții noului val francez. Cu o nuanță sociologică poate mai pronunțată este ilustrată claustrarea omului în propriul său univers automatizat, univers de butoane, de comutatoare, de ecrane și contoare în care eroul urmărește încontinuu, încordat, cifre, verifică cantitățile, vitezele, punctele critice. Omul este prins ca într-o cursă de această continuă încătușare în lanțul mișcărilor mecanice în care controlează, verifică, inspectează, programează, pentru a nu „păși alături". Butoanele și comutatoarele a căror abundență erau pretextul clasic al gagurilor chapliniene și recent materia primă a protestului burlesc la Jerry Lewis sau Tati (Hulot), devin în cinematografia actuală occidentală o adevărată obsesie tragică, sugerînd o anumită neputință a omului contemporan, ce nu se poate uneori adapta propriei sale civilizații. Chiar mijloacele de transport — automobilul și mai cu seamă avionul — au devenit simbolurile acestei autoclaustrări; în mai bine de o jumătate de duzină de filme am remarcat în ultimul timp modul în care călătoria în marile „jet planes" — avioane de pasageri de cursă lungă — a devenit simbolul acestei înstrăinări a omului de semenii săi; simbolul călătoriei impersonale, lipsit de toate bucuriile și de ocazia contactelor sociale pe care le oferea altădată diligența și chiar autobuzul. Pasagerul de azi pare crucificat, congestionat și palid în cușca de crom, nichel și plastic.

La o reacție față de această atmosferă „rarefiată", asistăm în filmele aparținînd școlii „Free-Cinema" din Anglia. Tineri provenind din rîndurile claselor de jos, lipsiți de orice inhibiție față de high-life și de prejudecățile civilizației moderne, își strigă în gura mare și adeseori cu voce răgușită năzuințele, urile, nostalgiile. Și în filmele lui Tony Richardson, Schlesinger, Lindsay Anderson triumfă singurătatea; dar parcă o asemenea temă este proiectată aici ca o sfidare, ca un act de acuzare, cu un rictus ironic nu la adresa omului care suferă prin toți porii, ci la adresa societății și snobilor. În micul oraș de provincie, care a devenit cadrul clasic al acestor filme, strada nu este — ca la Bardem sau Fellini — acea „Via dolorosa", Strada Mare, decorul clasic al ofensei și batjocurii; aici strada este locul unde oamenii se adună, se cunosc între ei, își împărtășesc bucuriile. Și noua generație de cineaști italieni — ale căror lucrări tind să revitalizeze și să dezvolte pe o linie proprie neorealismul — par să cantoneze aparatul de filmat *pe stradă*: Francesco Rosi — *Cu mîinile pe oraș*, Nanni Loy — *Cele patru zile ale Neapolului*, Florestano Vancini — *Lunga noapte a lui '43*, Valerio Zurlini — *Cronica familiară*. O asemenea tendință este de bun augur.

Resnais — nașterea noii cinematografii pentru care militase.

Ca orice militant, nu a avut răgazul, în lupta critică zilnică, să facă operă de sistematizare a gîndirii sale despre film. Activitatea sa estetică este o suită de bătălii, uneori înverșunate. Cele patru volume de studii și critici au fost înmănuncheate sub titlul programatic „Ce este cinematografia?" * Nu este deci vorba de o tratare sistematică, dar consecvența gîndirii criticului se dovedește prin posibilitatea de a-și edita studiile într-o ordonare pe probleme. Volumele poartă titluri ce ar corespunde capitolelor unui tratat de estetică: I. „Ontologie și limbaj", II. „Cinematografia și celelalte arte", III. „Cinematografie și sociologie", IV. „O estetică a realității: neo-realismul".

André Bazin luptă în aceste studii pentru afirmarea unor noi mijloace de expresie ale cinematografiei și steagul sub care își duce bătălia este cel al realismului. Astfel primul volum are ca temă, cum declară autorul în prefața sa „fundamentele ontologice ale artei cinematografice sau, dacă vreți în termeni mai puțin filozofici: cinematografia ca artă a realității. Vom porni, așa cum se cuvine, de la imaginea fotografică — element primitiv al sintezei finale — pentru a ajunge să schițăm, dacă nu o teorie a limbajului cinematografic bazată pe ipoteza realismului său ontogenetic, măcar o analiză care să nu-i fie contradictorie". Declarație modestă al cărei efect nu va apuca să-l vadă: pregătirea prin opera sa, a unei **practici** a limbajului cinematografic nou, bazat pe **certitudinea** realismului său ontologic. După cum Bazin nu a ajuns să vadă nici adeverirea integrală a unei alte ipoteze ale sale: „cineastul nu mai este doar concurentul pictorului și dramaturgului, ci, în sfîrșit, egalul romancierului".

A studiat cu atenție și cu un spirit analitic de remarcabilă ascuțime, tot ceea ce înseamnă nou în fenomenul artei cinematografice (A. Bazin este și autorul unor volume despre Orson Welles și Vitorio de Sica) și, de pildă, studiile sale despre neo-realism au devenit un material de bază pentru oricine se preocupă de noua cinematografie realistă italiană. Atenția sa îndreptată adeseori asupra neo-realismului se datorește aceleiași militări consecvente și o caracterizare dată filmului lui Fellini **La strada** îi dezvăluie esența: „**La Strada** confirmă, în felul său, acea probabilitate critică după care cinematografia a ajuns la un stadiu al evoluției sale cînd forma nu mai determină nimic, cînd limbajul nu mai oferă rezistență și, invers, nu sugerează ca atare nici un efect de stil artistului care-l folosește... Ceea ce se poate spune cu certitudine este că progresul în cinematografie nu mai este legat în mod necesar de originalitatea expresiei, de organizarea plastică a imaginii sau a imaginilor între ele... Aici (în **La Strada** — n.n.) cinematografia ajunge la plenitudinea ei care înseamnă a fi arta realului".

Spațiul nu ne îngăduie, dincolo de semnalarea importanței lui Bazin, analiza gîndirii sale. Editarea unei selecții din studiile sale ar fi mai mult decît utilă pentru cultura noastră cinematografică. Opera sa conține și afirmații îndoielnice, greșeli adeseori, previziuni neconfirmate uneori. Rămîne însă un fapt că unul din fluviile care au alimentat marea cinematografiei franceze răscolită de noul ei val, a fost, fără îndoială, opera teoretică a lui André Bazin.

* André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. I-IV. Editions du Cerf Collection „7-e Art".

INSTANTANEE

Declarațiile de față, ale unui grup de creatori din cinematografia noastră, sînt de fapt răspunsurile la întrebarea redacției revistei „Cinema": „Care sînt ideile, temele, rolurile care vă sînt cele mai apropiate și pe care ați dori în mod deosebit să le abordați în creațiile dumneavoastră viitoare?".

„De ce am pornit la realizarea unui film despre haiducie? După cum probabil știți, am lucrat ca regizor secund la filmul Tudor. Cu această ocazie am învățat multe nu numai în privința profesiunii de regizor, dar m-a atras genul de film în care istoria se întîlnește cu eposul popular. În Haiducii (al cărui scenariu a fost scris de Eugen Barbu și Nicolae Mihail în colaborare cu Dumitru Opriș) voi încerca un răspuns cinematografic la cîteva probleme legate de tradiția folclorului și de istorie".

Dinu COCEA



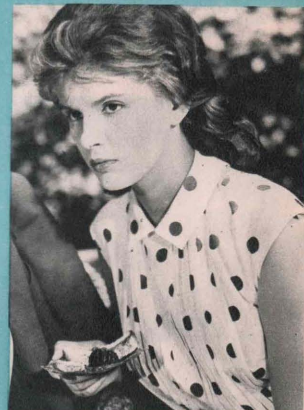
Aș dori să colaborez la realizarea unui film în care atmosfera vieții, trăsăturile naționale și particulare ale poporului nostru să fie redate cît mai expresiv — încrederea profundă în om, în echilibrul muncii și faptelor sale. Să fie expresia năzuințelor noastre. Doresc de asemenea colaborarea la un film al cărui conținut să se ridice la valoarea culturii, inteligenței și sensibilității artistice a poporului nostru, atît de înzestrat. Mijloacele de expresie folosite de operatori să cristalizeze căutările scenaristului și regizorului prin compoziții plastice moderne, la înălțimea operelor de artă ale maeștrilor picturii romînești.

Ovidiu GOLOGAN



Cu toate că experiența de pînă acum, descurajantă în multe privințe, m-ar fi determinat să mă dedic exclusiv prozei — visul de a face film nu m-a părăsit încă. Dorința cea mai ispititoare și imediată ar fi realizarea unui film mare cu regizorul Mihu Iulian, un film de introspecții, pe o problematică majoră contemporană. Am scris un scenariu dezbătînd probleme etice din cele mai stringente ale tineretului din zilele noastre, Un joc nevinovat. Scenariul, deocamdată, s-a împotmolit la studio „pe motive de îndrăzneală". Dar n-am nici o îndoială că pînă la urmă tovarășii vor deveni mai „îndrăzneți" în atacarea așa-ziselor teme dificile contemporane și filmul se va face. Cam atît deocamdată.

Alecu IVAN GHILIA



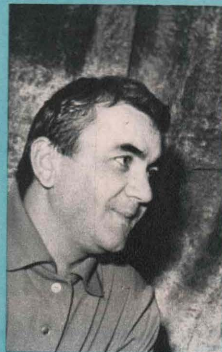
La noi se produc încă puține filme despre tinerii de azi și cred că majoritatea actorilor din generația mea tocmai în astfel de producții ar vrea, în mod deosebit, să joace. Dacă am trece în revistă actorii care s-au impus în filmele produse de diferite țări, am constata că ei și-au valorificat posibilitățile îndeosebi interpretînd personaje contemporane, în filme închinate vieții orașului modern. Astfel de roluri, abordate constant, în ipostaze diferite și în număr mai mare, an de an, mai ales la vîrsta primei noastre tinereți artistice, ne-ar solicita mai intens sensibilitatea și capacitățile expresive și prin ele cred că am putea oferi spectatorilor de la noi și din alte părți imagini mai reprezentative asupra lumii noastre.

Ana SZELES



Mă simt atras de mai multe proiecte — la unul din ele lucrez de mult — Patul lui Procust, după Camil Petrescu. În momentul de față întreprind însă o anchetă personală în rîndurile tinerilor între 16 și 20 ani, din diferite medii. Descopăr la ei un mod nou de a privi lucrurile și a gîndi, deosebit de acela al generației mele. Sper că aceste observații, care au în centrul lor dragostea, viitorul, devenirea în viață, se vor cristaliza cîndva într-un film cu eroi de vîrsta adolescenței, într-un film la al cărui scenariu am început să lucrez.

Manole MARCUS



Ce-aș dori să joc în film? E o întrebare la care aș vrea să răspund începînd cu o negație: nu doresc să mai joc în comedii muzicale. De ce? Experiența de pînă acum mă face să cred că, cel puțin în ceea ce mă privește, aceste producții nu pot să ofere decît o falsă justificare pentru creațiile actoricești.

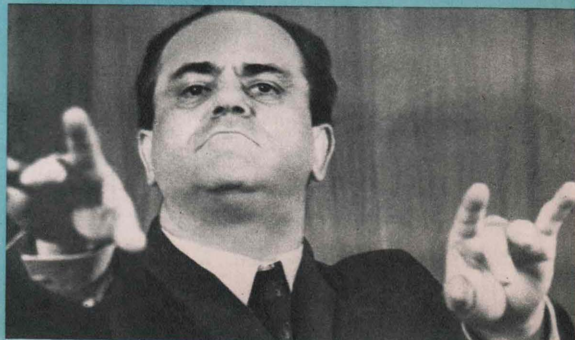
Contemporaneitatea, cu vasta sa multitudine de caractere și valențe umane, mă atrage în aceeași măsură în care doresc să interpretez oameni adevărați, trăind și mișcîndu-se într-o conjunctură realistă, credibilă.

Irina PETRESCU

Aș vrea ca viitoarele mele realizări din teatru și cinematografie să nu se standardizeze. Pînă acum m-am ferit cît mai mult cu putință de anchilozări. Cu toate că ecranul impune actorului de film o anumită constantă a imaginii sale fizice, optez pentru varietatea în unitate. Sper, în fine, că cinematografia noastră, o dată cu dezvoltarea vieții noastre (și-o dată cu dezvoltarea ei însăși, a cinematografiei) va găsi soluții din ce în ce mai complexe, mai interesante, psihologice și epice.

Nu comit o excentritate dacă spun că aș dori să joc un chirurg... un medic... un om de știință...

Șt. CIUBOTĂRAȘU



O NOUTATE: INTERVIURILE JURNALULUI DE ACTUALITĂŢI

Există domenii, subiecte, de care critica noastră cinematografică se apropie pe cît de sporadic pe atît de mecanic. Să spunem — Jurnalul de actualităţi al studioului „Sahia". Din cînd în cînd, cîte un cronicar îşi aduce aminte că înaintea filmului propriu-zis, publicul mai „citeşte" ceva şi e bine să-ţi dai cu părerea şi asupra acestei probleme — „jurnalul". Să nu fim stupizi — acest caracter sporadic al analizelor consacrate „actualităţilor" e departe de a ne indigna. Din regularitate nu va deriva imediat profunzimea şi seriosul, ci mai degrabă plictiseala. Ceea ce indispune însă este — cum spuneam în propoziţia de început — aliajul dintre sporadic şi mecanic. Analizele „jurnalului" — oricît de binevoitoare — au optica unor controlori de stasuri. „Jurnalul" e judecat de fiecare dată — lăsînd deoparte stilul cronicarului care poate da iluzii diverse — în funcţie de cîteva formule fixe, respectate sau nu: industria e filmată mai interesant (sau mai uman, mă rog...) sau nu? Se constată: da. Agricultura e filmată mai viu? Se constată: da. Se dă importanţă subiectelor satirice? Se constată: ... S-a îmbunătăţit comentariul? Se constată: da. Stasurile fiind bifate, se încheie cu o urare sau cu cîteva sugestii mai mult sau mai puţin colorate: e bine să..., e necesar ca... etc. Să admitem că nu de puţine ori „jurnalul" a justificat dreptul la o asemenea optică. Subiectele sale erau prea exact compartimentate, logica lui era prea strînsă, lipsa de surpriză, de fantezie — vizibilă. Dar a consemna îmbunătăţirea profundă a „actualităţilor" avînd ca repere tot aceste formule — e insuficient. După părerea mea, în ultima vreme au apărut unele noutăţi în „jurnal" care — fără a fi foarte spectaculoase, fără a fi încadrate în tiparul unor rubrici rigide, fără a da deocamdată rezultate memorabile (poate tocmai de aceea) — merită atenţia cronicarului dator să descopere — cum atît de frumos se spune şi atît de nonşalant se uită — mlădiţele se ştie cui...

E vorba, în primul rînd, de încercarea unei abordări mult mai pasionante a realităţii — nu numai în direct, ci direct prin ce e mai pasionant în realitate: omul. Sînt tot mai frecvente în „jurnal" interviurile şi anchetele chiar în faţa aparatului şi a microfonului deschis în plină stradă, în plin şantier (deşi n-ar fi rău să se găsească posibilitatea dispariţiei măcar din cadru a acestui instrument inhibator). În tumultul propriu genului, printre turnurile gigantice, benzile rulante şi maşinile ultraperfecţionate — o voce omenească, smulsă zilei, netrucată, un chip pe care aparatul stăruie mai mult decît pe obişnuitul prim-plan pus în contrast planificat cu o privire generală, un gînd-exprimat-cu-cuvintele-tale, un gest surprins chiar atunci cînd ţi se cere să vorbeşti, toate acestea dau efecte captivante pentru sală, în pofida ideii nenuanţate că un individ vorbind în faţa camerei e neinteresant şi acinematografic. Nu există nimic acinematografic, după cum nu există nimic apoetic. Un om căutîndu-şi cuvintele în faţa mea, ezitînd, eventual mîncînd unele silabe, revenind, repetînd, făcînd un nou efort pentru închegarea ideii, pînă la urmă triumfător, iată un mic scenariu la fel de emoţionant ca o cursă cu obstacole. O expresie ţîşnită stîngaci, dar plină de sevă, poate sintetiza situaţii după care aparatul aleargă de multe ori fără folos. Limbajul poate fi cinema, ridurile din jurul ochilor pot „juca" în timp ce vorbeşti — accesibilitatea, succesul la public nu constituie o problemă. Sala înţelege asemenea interviuri în mult mai mare măsură decît nu ştiu ce căutări de aparat în sos abstract. Şi nu numai că înţelege — dar îi place, vibrează. Vraja autenticităţii rămîne suprema vrajă în secolul nostru, atît de zgîrcit în minuni, icoane şi iluzii. Jurnalul festiv pentru sfîrşitul anului a avut în cadrul anchetei: „Ce v-a dat anul 1964?" — două vedete incontestabile: o ţărancă şi un matematician. Ţăranca se bizuia pe expresia verbală, matematicianul pe cea vizuală. (Evident — amîndoi habar n-aveau de ce electrizau sala. Ei vorbeau!) Femeia ne-a spus vreo patru propoziţiuni ritmate aprig, fără să-i pese de magnetofon, dintre care una a buimăcit sala: ... „Anul ăsta am ieşit şi noi din sat..." Cînd soţul „a completat-o" cu ideea că în 1965 ar vrea să facă şi ei un copil, sala a aplaudat. Matematicianul din Iaşi a stăpînit cîteva secunde publicul printr-un nerv extraordinar al frazei şi al privirilor — fiecare dintre noi avea mîndria naivă că ascultă şi pricepe un matematician. Celelalte secvenţe ale anchetei erau departe de acest nivel. Oamenii erau fie prea oficiali (un arhitect), fie prea pozaţi (o tînără actriţă) — în general metoda şi mai ales tehnica ei e nouă atît pentru regizor cît şi pentru cei contactaţi. Oamenii mai sînt intimidaţi de microfon, regizorii sînt încă timizi, aparatul nu e încă de ajuns de spontan, de nervos; dialogurile ar putea căpăta o fluenţă mai mare — deocamdată se realizează un monolog şi nici acesta nu e lăsat să curgă suficient. În jurnalul nr. 2/1965, un subiect admirabil pentru această modalitate — o agapă colegială a unor ingineri constructori la zece ani de la absolvirea examenului de stat — a fost ratat, deşi intenţia de interviu era evidentă, dintr-o teamă prea mare faţă de cuvînt. Agapa a fost mută, cu toate că oamenii păreau veseli. S-a încercat şi plasarea inginerilor pe planşeele unor blocuri de unde să ne spună „cîteva cuvinte", nu ne-am ales decît cu o frază seacă, rostită de un inginer — foarte expresiv însă ca „aer", ca „atmosferă".

Dar dacă toate acestea sînt lipsuri inerente, avînd rolul lor creator în aplicarea unei idei fragede — nu-i mai puţin adevărat că au apărut şi erori, erori de concepţie, din care metoda nu are nimic de cîştigat. Iată de pildă o anchetă în direct la Iaşi, printre studenţi, pe tema: „De ce nu mergeţi la concertele Filarmonicii?" Ancheta nu e rău condusă cinematografic, studenţii sînt „atacaţi" pe stradă, hărţuiţi cu întrebarea crucială, cîteva gesturi spontane ale celor chestionaţi au haz, una dintre studente recunoaşte cu o vinovăţie în şoaptă că „nu-i place". Dar ancheta — în ciuda spontaneităţii — e falsă şi neavenită. Cineastul insinuează o „acuzaţie" de ordin moral, acolo unde n-avem de-a face decît cu o problemă de gust şi sensibilitate. Planează peste întregul material atmosfera unei „demascări" în cel mai bun caz naive, a unei indignări fără adevăr profund. O lipsă de aderenţă la Beethoven — şi ca să atenuez eventualele furii ale unora voi mărturisi că sînt un beethovenian pînă la idolatrie — nu atrage automat o sancţiune morală decît în spiritele prea grăbite în a conchide pe marginea unor articole juste despre „necesitatea muzicii în viaţa omului." Ce-ar fi dacă am face un subiect dedicat unui cvartet de studenţi în arhitectură, cvartet perfect în Haydn şi Mozart, dar apăsat de restanţe la patru materii? Problema cere fineţe în tratare — regizorul nu o avea. A brutaliza o asemenea problemă gingaşă, a folosi o constrîngere chiar subtilă acolo unde numai de constrîngere nu e nevoie, nu mi se pare de loc interesant şi, în orice caz, nu aşa merită încurajată metoda aceasta, a anchetei cinematografice.

Dar sîntem la început şi aceasta ne absolvă, cred, de concluziile idilice ca şi de încruntările prea rapide. Să rămînem în observaţie — ceea ce, după părerea moraliştilor, ar fi cea mai plăcută poziţie.

R. C.

Cronica

„POEZIE ŞI POETIZARE"

Surîsul este poate cea mai delicată, cea mai subtilă şi atotcuprinzătoare formă de expresie „mimică" a omenescului.

Cînd a pornit să facă un film despre surîs, Gabriel Barta avea incontestabil în mînă capătul unui fir care, desfăşurat cu atenţie, putea să dezvăluie un sîmbure de poezie autentică. Mi se pare însă de neînţeles de ce firul acesta, pe care artiştii îl găsesc atît de rar, a fost încîlcit parcă dinadins, încurcat, răsucit, ca şi cum drumul spre esenţa poetică trebuia neapărat încărcat şi nu eliberat de obstacole.



Unul din creatorii scenariului — Radu Cosaşu — şi-a manifestat de nenumărate ori încrederea în filmul „cel mai pur", care are privilegiul de a fi în contact direct cu realitatea. Şi într-adevăr, poezia adevărată a filmului lui Gabriel Barta apare ici-colo, dar numai acolo unde autorii au avut încredere în această poezie intrinsecă a faptului sau a expresiei reale, lipsite de artificialitate, lăsîndu-se învăluiţi de ea, folosind camera numai ca intermediar, ca revelator al acestei poezii. S-au născut astfel momentele filmului cele mai pline de sinceritate şi omenesc: secvenţa căsătoriilor, jocul copiilor de-a războiul, băncile cu îndrăgostiţi...

Din dorinţa de poetizare, autorii apelează însă la o poezie contrafăcută. Însăşi ideea de a fixa, chiar şi pe plan simbolic, surîsul omenesc „între lebede şi baloane", mi se pare o îngustare, o diluare a ideii poetice.

Dintr-o poezie autentică, aşa cum ar fi putut să fie — şi reuşeşte să fie pe alocuri — filmul se transformă într-o aglomerare de cadre, dintre care cele mai multe supraîncarcă şi sufocă pînă la urmă ideea: baloane, lebede albe, lebede negre, Arcul de triumf, frunze uscate... Ceea ce sărăceşte, ceea ce demonetizează aici figura de stil este fie repetarea ei, fie senzaţia de „dejà vu", născută din preluarea unor figuri excesiv folosite.

Filmul foloseşte de multe ori procedeul montajului „intelectual" pentru expunerea ideii sale poetice. Uneori cu rezultate interesante: zîmbetul împietrit pe buzele unei statui, care sugerează posibila lui fixare pentru eternitate sau imaginea din finalul filmului, a descoperirii zîmbetului printre frunze uscate.

Dar se creează uneori corelaţii cel puţin surprinzătoare, care chiar dacă nu sînt rezultatul unei intenţii de a transforma o juxtapunere într-o figură de stil, pot crea asociaţii nefericite; de exemplu, două halbe de bere ciocnindu-se, urmate de creasta înspumată a valurilor mării... sau — pline de artificios — ca perechea de îndrăgostiţi filmată în „racursi" pe fondul Arcului de triumf.

Şi încă ceva. Un film închinat zîmbetului ar trebui să acorde o mult mai mare atenţie fizionomiei decît gestului sau atmosferei. Aş fi dorit să găsesc aici acea „a patra dimensiune a ecranului cinematografic" de care vorbeşte Balazs.

Pentru că zîmbetul este în primul rînd expresie, fizionomie.

De altfel filmul însuşi demonstrează această lacună. Cele mai frumoase momente sînt acelea în care, fără nici un artificiu, vedem feţele oamenilor...

Radu GABREA

ÎNSEMNARE PE MARGINEA CRONICII

Gabriel Barta este unul dintre documentariştii noştri înzestraţi cu o sensibilitate deosebită şi de aceea ni se pare firesc că el încearcă să facă, în film, poezie. *Printre lebede şi baloane* nu este însă un film care să-l caracterizeze pe regizorul Barta. Mi se pare prea elaborat, încărcat, şi pe alocuri departe de ideea propusă în principal. Sînt cuprinse în acest film multe idei care, fiecare în parte, poate constitui o observaţie poetică asupra vieţii, dar, amestecate, toate acestea dau impresia pe care o descrie, în cronica sa, Radu Gabrea.

Cred că regizorul se forţează a respecta un anumit text şi numai atunci cînd dă frîu liber observării realităţii prin obiectivul aparatului de filmat îl recunosc pe Gabriel Barta. Pentru că noi, în cinematografie, nu putem „scrie" poezie, noi o putem doar observa, descoperi. Aceste observaţii trebuie transmise cît mai direct spectatorului şi atunci el „va cînta" sigur poezia.

Sergiu NICOLAESCU

TUDOR VIANU

teoretician al artei cinematografice

Cu articolul de față inaugurăm publicarea unei serii de texte ale unor personalități sau despre unele personalități marcante din viața noastră culturală, care au arătat interes celei de-a șaptea arte — cinematograful.

În cele ce urmează ne vom referi la două dintre studiile lui Tudor Vianu, care îl relevă pe regretatul maestru drept un strălucit precursor al marilor teoreticieni ai filmului evidențiați pe plan mondial. Este vorba despre articolul „Estetica cinematografului" (în volumul „Fragmente moderne", 1925) și despre prelegerea intitulată „Cinematograf și radiodifuziune în politica culturii", ținută la 13 mai 1928 (publicată în volumul „Politica culturii").

La mijlocul celui de-al treilea deceniu al secolului nostru, filmul trecuse de mult de faza în care nu era decît o simplă distracție de bîlci. Apăruseră capodoperele lui D.W. Griffith, o bună parte din comediile lui Ch. Chaplin, filmele școlii expresioniste și ale Kammerspiel-ului german, cele ale scandinavilor Sjöström și Stiller, cîteva dintre operele marilor creatori sovietici. Arta filmului mut, îndrăgită de milioane de spectatori din întreaga lume, se apropia de apogeul ei, fără însă ca reprezentanții anchilozați ai academismului să fi găsit de cuviință admiterea acesteia în cercul preocupărilor lor estetice exclusiviste.

Acesta este momentul în care, aproape concomitent cu R. Canudo, L. Delluc și L. Moussinac în Franța, S.A. Luciani în Italia și Bela Balazs în Austria, se face auzită vocea lui Tudor Vianu. El afirmă că „va trece puțină vreme pînă cînd ne va apare ciudată tăcerea cu care știința oficială înconjoară arta cinematografică sau timiditatea cu care se exprimă atunci cînd se hotărăște a o lua în considerație". Tudor Vianu polemizează cu fostul profesor de la Tübingen, Konrad Lange (autorul cărții „Das Kino in Gegenwart und Zukunft" — 1921), care nega caracterul de artă al cinematografului, socotindu-l o simplă tehnică de reproducere mecanică a realității, o simplă fotografie în care nu intervine artistul. Vianu consideră că filmul dispune de posibilități originale de interpretare a lumii, el nefiind o copie a unui original artistic, ci o artă independentă: „Dacă filmul n-ar fi decît o copie, originalul care îi precede ar trebui să aibă o semnificație în sine. Filmul fiind o fotografie, originalul ar fi adevărata reprezentație". Și mai departe demonstrează că între evenimentele reale și reproducerea lor cinematografică există o deosebire fundamentală, în care rezidă propriu-zis esența artistică a filmului. „Cinematograful este o artă a umbrei și luminii. Spectacolul multicolor al realității, cinematograful îl simplifică pentru a nu reține din el decît două valori, cu care să refacă bogăția nesfîrșită a aparențelor. O asemenea simplificare este de natura artei. Pictura înfățișează realitatea tridimensională prin descrierea în plan. Sculptura folosește cele trei dimensiuni ale spațiului, dar culoarea unică a materialului în care lucrează. Cinematograful dispune de cele două dimensiuni ale planului și de umbra pe care o face să alterneze cu lumina". Ne aflăm aici în fața unor teze similare cu cele dezvoltate mai tîrziu de unul dintre cei mai însemnați teoreticieni ai filmului, Rudolf Arnheim, în opera lui fundamentală „Der Film als Kunst" (1932).

Încă din 1925, adică mult înainte de realizarea primului film sonor, învățatul romîn subliniază înrudirea strînsă între muzică și film, afirmînd că „muzica are un viitor mare în cinematografie", că „va veni o zi cînd după cum poetul filmic va lucra într-o deplină neatîrnare de sugestiile artei literare, munca se va desfășura într-o intimă colaborare cu aceea a compozitorului". El respinge însă interpretarea muzicală sincronă a scenelor pe care le vedem, prevăzînd că „unirea muzicii cu viziunea nu se va mai face, ca astăzi (e vorba de muzica de acompaniament a filmelor mute — E.V.), după criteriul analogiei, ci prin forța unei afinități imanente. Prins și tîrît de tema melodică, ochiul va căuta în afară înțelesul acestei zbuciumări și se va repauza în succesiunea aceea de apariții strălucitoare ieșind și reintrînd în noapte". Asincronismul vizual-auditiv, ideea apărută în mod embrionar la Vianu, va constitui ulterior esența concepției lui Eisenstein și Pudovkin asupra filmului sonor. După părerea lor numai această metodă duce la crearea unui contrapunct orchestral de imagini vizuale și sonore, în care muzica nu trebuie înțeleasă ca acompaniament, ci „ca o apreciere subiectivă a perceperii obiective a evenimentelor". (Pudovkin, Film Technique, 1929).

Merită relevat și amănuntul că încă în zorile cinematografului sonor, Vianu prevedea (sîntem în anul 1928!) „că filmul vorbitor va avea să lupte cu un puternic rival, capabil să îndeplinească aceleași servicii și mai iute și cu un adevăr superior, cu radiofonia combinată cu televiziunea, invenție care se găsește pe punctul de a ieși din laborator, pentru a modifica adînc perspectivele zilelor noastre".

Fără a zăbovi mai mult asupra unor aspecte deosebit de interesante cuprinse în cele două studii ce le avem în vedere, trebuie să menționăm că Vianu a înțeles de timpuriu rolul primordial al principalului creator de film, afirmînd că „cinematograful este în mare măsură o artă a regizorului", iar într-o perioadă cînd bazei dramaturgice a filmului, scenariului, nu i se acordă decît o minimă atenție, el sublinia: „cinematograful cere o literatură proprie, care să țină seama numai de condiția sa, care să creeze un conținut sufletesc din simpla prezentare a evenimentelor și să folosească ritmul său alert și surpriza nesfîrșită a varierii scenelor". El a știut să distingă trăsăturile care deosebesc arta actorului de film de cea a actorului de teatru și a analizat cu finețe psihologică situația vedetelor care s-au identificat cu un anumit tip de roluri, numele lor ajungînd să desemneze chiar personajul tipic pe care neîncetat îl readuceau pe ecran. Este în primul rînd cazul lui Charlot, caz dezbătut amănunțit de Vianu, cu care prilej acordîndu-i o înaltă prețuire — afirmă că „geniul lui Chaplin a descătușat în filmul modern un curent de eticism, care-i lipsea".

Printre celelalte numeroase probleme abordate, mai subliniem respingerea cinematografului „pur", a tendinței spre abstractizare, în care se încearcă „o disociație între valoarea intrinsecă a limbajului întrebuințat și semnificația lui", care lui Vianu i „se pare exagerată și inoportună, pentru că este menită să taie mai multe din legăturile care unesc spiritul omenesc cu spectacolul artei și să sărăcească interesul multiplu cu care întîmpinăm creațiile frumosului". Vianu se oprește și asupra însemnătății deosebite a filmului științific și didactic, propunînd totodată luarea unor măsuri organizatorice, menite să încurajeze producția națională de filme. El insistă de asemenea asupra importanței educării estetice a publicului, a răspîndirii culturii cinematografice, relevînd rolul deosebit rezervat în această privință presei de specialitate, criticii de film, care ar trebui debarasată de funcția publicitară impusă ei de „interesele capitalismului cinematografic".

„Acestea și altele — conchidea, acum patru decenii, marele nostru cărturar — vor fi problemele esteticii cinematografului, la o vreme cînd ne va apare ciudată tăcerea sau timiditatea care o înconjoară astăzi. Mașina nu ne va mai înstrăina atunci, ci vom vedea în ea numai ocazia unor posibilități incalculabile de rafinare artistică, într-o direcție fără îndoială independentă".

E. VOICULESCU

LA PATRU PAȘI DE INFINIT

În vara anului 1944, pe peronul unei gări de provincie, dintr-un tren personal învăluit în aburi și fum, coboară încet, cu pași rari, apăsați, un tînăr cu trăsături aspre, energice. Este Mihai, ofițer al armatei romîne, ilegalist venit aici, în această urbe cenușie și tristă, pentru a-și împlini prin dragoste și prin moarte destinul său de om, de luptător, de erou tragic. Aceste trei fațete deosebite care definesc traseul dramatic al lui Mihai nu ne sînt înfățișate *simultan* în îmbinarea lor armonioasă, prin intermediul unui subiect unitar care să permită definirea complexă a personajului, ampla descătușare a energiei sale lăuntrice. Francisc Munteanu le prezintă pe rînd în două povestiri deosebite ca idee, gen și factură, despărțite ostentativ cu ajutorul primei jumătăți din generic. Povestirea I, convențională ca premisă și fabulație, populată cu caractere sărace, inconsistente, ni-l înfățișează pe Mihai-luptătorul, la modul expozitiv, denunțînd astfel elementele care ar fi trebuit să rezulte în povestirea a doua, din analiza psihologică a lui Mihai-omul. La rîndul lui, Mihai-omul se definește în subiectul care i-a fost rezervat, vag, incomplet, stînjenit mereu de antecedente a căror reluare pe alt plan ar genera repetiții stînjenitoare. În mod paradoxal, „soldatul fără uniformă" pe care l-am văzut luptînd în pregeneric nu izbutește să ne convingă că lupta reprezintă o coordonată vitală a spiritului său, tot așa cum nici luptătorul rănit, din restul filmului, nu ne poate face să credem că ar fi un spirit deosebit ca structură și înălțime. Creionate astfel, două din fațetele personajului refuză coexistența, întrepătrunderea, tind să se excludă reciproc.

Francisc Munteanu subliniază prin replică, încă din primele secvențe, ireversibilitatea drumului pe care pornește eroul, sugerîndu-i totodată sfîrșitul. Procedeul era necesar pentru a da filmului unitate și rotunjime, precum și rezonanța gravă specifică genului tragic. Aplicarea lui forțată face însă ca în raport cu Mihai, unele personaje să se ma-



de la scenariu la film

...nifeste nefiresc. Citām în acest sens un fragment din discuția avută de Mihai cu Paulina — gazda sa — înainte de plecarea în misiune. *Paulina: A mai locuit unul la mine. Era din Dobrogea. L-au împușcat în gara triaj. — Vrei să mă sperii? — De ce să te sperii?* (și dîndu-și seama abia acum că a vorbit de funie în casa spînzuratului, încearcă s-o dreagă) — *Iar vorbesc prostii. Probabil din cauza căldurii. Te mai întorci aici? — Nu!* Ideea de moarte e insinuată cu o ciudată seninătate, chiar cu un fel de plăcere. Ea nu pare să țină de psihologia soției de ilegalist, ea însăși ilegalistă, ci de ambiția scenaristului-dialoghist de a epata cu replici neobișnuite, găsite în fuga condeiului.

Analizînd acest dialog ne vine în minte o scenă întrucîtva similară (păstrînd proporțiile, bineînțeles) din „Bătălia" lui Steinbeck. În primele pagini ale romanului, Jim Nolan părăsește casa în care locuise, hotărît să se dedice muncii în ilegalitate, să dea existenței sale o turnură deosebită de cea pe care o avusese pînă atunci. Pe scări se întîlnește cu proprietăreasa: *— Domnule Nolan, zise ea zîmbind. — Plec, spuse Jim. — Dar vă întoarceți? Să vă păstrez camera? — Nu. Plec definitiv... (...) — Ați fost un chiriaș bun, cu toate că n-ați stat mult la mine. Dacă vă mai întoarceți vreodată, veniți de-a dreptul aici. Vă găsesc eu loc.* Steinbeck sugerează cu o discreție admirabilă ireversibilitatea drumului pe care pornește Jim. Formulat la trecut, răspunsul femeii, o amabilitate firească din partea oricărui proprietar față de un chiriaș cumsecade, are o rezonanță sobră, gravă, asemănătoare celei de necrolog. Ideile de etern și de moarte, asociate cu destinul lui Jim, apar ca atare abia în final, cînd acesta îngenunchează cu capul sprijinit în pămînt, ucis de focurile unei arme de vînătoare. Abia acum înțelegem că replicile cu care începea romanul aveau un sens simbolic, că existența lui Jim s-a desfășurat tot timpul sub steaua lucidă și rece a implacabilului.

Și mai exagerată ne apare folosirea procedeului într-o discuție dintre Mihai și Toma, cei doi tovarăși de ilegalitate. *— Știi că s-ar putea să te împuște? Știu,* răspunde Mihai, *dar eu sînt norocos. Am dezarmat odată o bombă cu explozie întîrziată. Avea o jumătate de tonă. Eram vreo patru oameni, se lucra în schimburi rapide, după specialitate. În timpul pauzelor am jucat zaruri. Am cîștigat 14 lei.* Mihai a izbutit să deplaseze centrul de greutate al discuției de pe ideea de moarte pe cea de șansă dar, după două replici, Toma readuce discuția direct, brutal, aproape sadic, în punctul ei de pornire. *— Te temi de moarte? Vreau să te întreb dacă te-ai gîndit vreodată la asta. — M-am gîndit, dar n-am ajuns la nici o concluzie. Mi-ar pare rău să mor* (așadar o concluzie există totuși). Exagerînd mai mult decît în cazul Paulinei, Francisc Munteanu falsifică nu numai caracterul personajului, ci însăși esența sa umană, în sensul că acesta nu ne mai apare în postura unui om care calcă în străchini, ci se prefigurează drept un cinic iremediabil. Unde este însă înțelegerea adînc omenească existentă de obicei între doi oameni care înfăptuiesc ceva împreună, mai ales atunci cînd unul din ei s-ar putea să lase pe cîmpul de luptă propria sa viață ca preț al acestei înfăptuiri? Evident, în aceste condiții, fațeta tragică (comună ambelor povestiri) se realizează în dauna adevărului vieții, în dauna omenescului. Așa se face că, pornit din cotidian, cu hotărîrea modestă dar fermă de a urca pe culmile tragediei, Mihai, înainte de a fi trădat de Emilia și ucis de siguranță, suportă consecințele unei ingratitudini pe plan literar, din partea scenaristului care a declanșat conflictul cu grabă și neglijență, privîndu-și astfel eroul de armonia dimensiunilor dramatice, necesară realizării aureolei către care aspiră.

Analizînd *La patru pași de infinit*, cel de-al patrulea film realizat de Francisc Munteanu, în dublă calitate de regizor și scenarist, se impune ca o primă remarcă faptul că servituțile scenariului sînt echilibrate de virtuțile regiei. Îndărătul defecțiunilor cuvîntului scris se ascunde, de fapt, încrederea deplină pe care scenaristul Francisc Munteanu a avut-o în profesionalitatea și spontaneitatea caracteristică pentru acel „alt el însuși" care este regizorul. Acesta se dovedește mai atent, mai abil decît scenaristul. El operează numeroase inversiuni de momente și chiar de secvențe întregi, mai ales în povestirea a doua, cu scopul de a elimina golurile existente în scenariu, de a asigura tensiunii generale a filmului o creștere continuă, gradată.

Secvențe întregi au suferit o fericită metamorfoză în drumul lor spre ecran. În scenariu, secvențele care urmau arestării Anei în croitoria lui Manu erau ilustrative, naturaliste, fără nerv și tensiune. Regia le-a suprimat. Folosind cu o precizie remarcabilă arta montajului, Francisc Munteanu, după ce filmează panica gradată a lui Mihai în încercările sale zadarnice de a se ascunde undeva, taie brusc secvența pe prăbușirea acestuia în hol, montînd cu rapiditate, în continuare prim-planul agentului care deschide brusc ușa. Este un moment de mare tensiune dramatică. Șocul pe care spectatorul îl simte cu acest prilej sugerează din plin primejdia prin care a trecut Mihai. Rezolvat astfel, unul dintre cele mai slabe momente din scenariu, capătă valoare cinematografică.

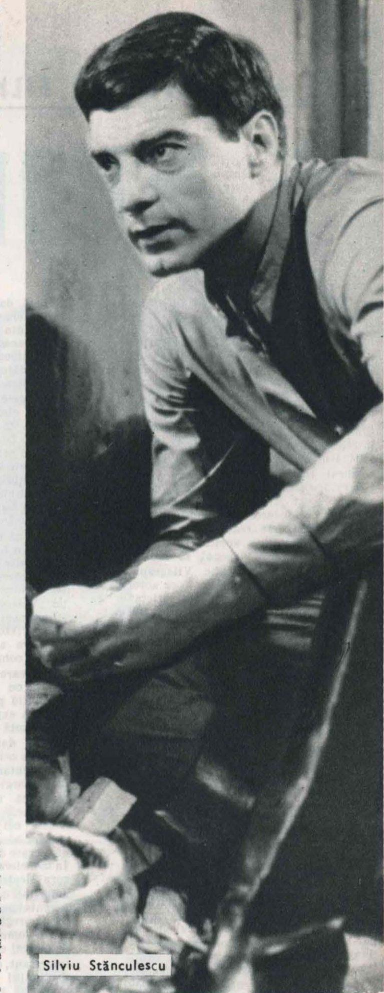
O secvență nouă introdusă de regizor pe parcursul filmărilor este și cea a coșmarului lui Mihai, într-una din lungile sale nopți petrecute în podul casei doctorului Comșa. Este de fapt secvența asasinării lui Mihai, filmată din alt unghi, cu toate accentele dictate de starea subiectivă a personajului. Necesară în economia ansamblului, prin faptul că reprezintă o investigare cinematografică în psihologia eroului, secvența aceasta ritmată, sobră și stranie, sugerează o mare neliniște interioară.

Impresionează îndeosebi finalul filmului (modificat și el față de scenariu). Francisc Munteanu a introdus și aici o secvență nouă a convorbirii dintre doctorul Comșa și Ana, din care aflăm că doctorul știa de prezența lui Mihai în podul casei sale. (Putea fi o secvență de mare vibrație omenească dacă ar fi avut, în cadrul subiectului, toate justificările necesare. Așa, singularizată în context, ca rod al unei sclipiri de moment, atitudinea doctorului Comșa provoacă o surpriză similară celei stîrnite de anticul „deus ex machina".) Evenimentele încep să se precipite. Ana pleacă la Paulina (nu înțelegem de ce Mihai n-a trimis-o acolo de la bun început). Emilia descoperă prezența lui Mihai în podul casei. Regizorul introduce o nouă secvență inexistentă în scenariu, de fapt un scurt dialog între Ana și Paulina, și bine face, pentru că adaugă astfel filmului, prin lărgirea ariei de acțiune, un plus de dramatism, de credibilitate. În forma literară, după ce Mihai era ucis, Ana revenită acasă număra pînă la 11, în hol, apoi, după ce își recăpăta curajul, conform rețetei pe care o învățase în timpul bombardamentului, urca treptele podului și filmul se încheia cu o replică în care fata își exprima regretul că Mihai nu poate afla că va avea un copil. În film, Ana urcă treptele podului; Emilia o urmează. Sus, agățată de una din grinzile laterale ale podului, în șocurile de lumină care sugerează izbucnirea insurecției armate, Ana începe să numere. Fiecare cifră rostită are acum semnificația unui strigăt de durere și disperare, de revoltă și groază. Fixată pe ecran sub forma unei fotograme încremenite, peste care se scurge restul genericului, imaginea Anei capătă dimensiuni simbolice.

Tema muzicală care a însoțit dragostea celor doi tineri pe întreg parcursul filmului, izbucnește pentru ultima oară în contrast cu imaginea. Ea sună acum mai amplu, mai optimist, asemenea unor bătăi de aripi care s-au desprins din cenușa dezastrului și poartă spre cer lumina unor adevăruri nepieritoare. Este momentul cînd se realizează catharsisul, cînd îți vine, aproape fără voie, în minte, ideea care constituie axul literaturii lui Hemingway; aceea că omul poate fi ucis, zdrobit, pulverizat; învins — niciodată.

Folosind decoruri și personaje puține, Francisc Munteanu a izbutit să sugereze o epocă de zbucium și frămîntări, de lupte și sacrificii, mai bine poate decît multe alte filme care foloseau în același scop cohorte întregi de figuranți (finalul filmului *Străinul* constituie un exemplu negativ în acest sens). Spre deosebire de unii dintre regizorii noștri, Francisc Munteanu a înțeles că acolo unde este zgomot mult e artă puțină și procedînd în consecință a realizat în *La patru pași de infinit* unul dintre cele mai interesante filme romînești produse în ultimii ani.

Mircea MOHOR



Silviu Stănculescu

Corespondență din R. F. Germană

FIȘĂ DE ACTOR: NADJA TILLER



„Și acum, iată pe cea mai tulburătoare femeie pe care o cunosc". Cu aceste cuvinte o prezenta regizorul Axel von Ambesser pe Nadja Tiller la un spectacol de gală al actorilor, acum cîțiva ani. În termeni asemănători a înțeles și revista franceză „Positif" să o facă cunoscută pe actrița germană cititorilor ei. Într-adevăr, după filmul *Rosemarie*, Nadja Tiller s-a impus ca cea mai atrăgătoare femeie a ecranului german, „întruchiparea farmecului și grației feminine". (Din păcate, deși Rolf Thiele a mai turnat multe filme cu Nadja, succesul din *Rosemarie* nu s-a mai repetat).

Cum a început cariera acestei „femei tulburătoare"? Fiică de artiști — mama cîntăreață de operetă și dansatoare, iar tatăl actor de teatru —, Nadja nu s-a impus totuși pe vreo scenă de teatru, ci pe... podiumul unui concurs de frumusețe: în 1950 obține titlul de „Miss Austria". După o perioadă destul de zbuciumată în care a fost pe rînd manechin, model de reclame fotografice, lucrătoare într-un atelier de modiste, Nadja reușește în sfîrșit să obțină un rolișor într-o piesă destul de oarecare. Ambițioasă și foarte dîrză, ea perseverează, nu cedează în fața deziluziilor — e greu să ajungi actriță la noi dacă nu înțelegi să faci compromisuri — și treptat izbutește să primească roluri din ce în ce mai importante. Nu înainte însă de a urma cursurile de artă teatrală ale Helenei Weigel. De aici înainte cariera ei pare să se fi angajat definitiv pe drumul succesului.

Solicitată de case de filme din Germania occidentală și Franța (a jucat alături de Jean Marais și Jean Gabin), Nadja Tiller se dovedește a fi și o excelentă actriță de cinema. Consacrarea internațională i-o aduce însă în anul 1957 *Rosemarie* și competenta îndrumare regizorală a lui Rolf Thiele. În același an, Italia o proclamă „cea mai bună actriță de film din Europa".

Regizori ca Robert Siodmak, Julien Duvivier, Rossellini își dispută prezența ei pe genericele filmelor lor. De curînd Nadja Tiller a terminat tot sub bagheta lui Rolf Thiele și avîndu-l ca partener pe francezul Jean-Claude Brialy, ecranizarea celebrei nuvele a lui Thomas Mann, *Tonio Kröger*.

Nadja este căsătorită cu actorul Walter Giller și are doi copii: o fetiță, Natașa, și un băiețel Jan Claudius.

Ce-i va rezerva viitorul? La această ingrată întrebare, critica de specialitate din Germania occidentală a găsit se pare răspunsul: o carieră care se va asemăna întru totul cu cea a celebrei vedete dintre cele două războaie, Lil Dagover. Oare acesta să fie și țelul Nadjei Tiller?

Spicuiri din filmografia Nadjei Tiller

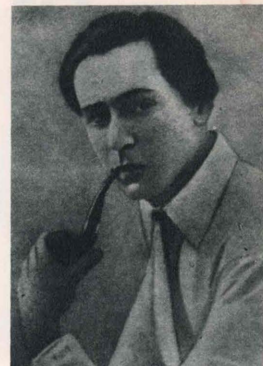
Ea (primul film realizat de Rolf Thiele), *Fata viitorului*, *El Hakim*, *Rosemarie*, *Ambasadoarea*, *Labirint*, *Lulu*, *Moral 63*, *Stăpînii* (regia: Rolf Thiele), *Suflet întunecat* (regia: Roberto Rossellini), *Turnul e în gardă* (cu Jean Marais), *Dezordinea și noaptea* (cu Jean Gabin), *Camera arzătoare* (regia: Julien Duvivier; cu Walter Giller și Jean-Claude Brialy), *Cel aspru și cel blînd* (regia: Richard Siodmak), *Castelul Gripsholm* (regia: Kurt Hoffmann; cu Jana Brejchova). Ecranizări după Thomas Mann: *Casa Buddenbrook* (regia: Alfred Weidenmann) și *Tonio Kröger* (regia: Rolf Thiele).

Henni HENNEICKE

Jerzy Toeplitz

CELE MAI BUNE 12 FILME DOCUMENTARE DIN LUME

TURKSIB



Viktor Aleksandrovici Turin s-a născut în anul 1895 la St. Petersburg, în perioada în care începea să-şi facă drum în lume,noua şi minunata invenţie a fraţilor Lumière — cinematograful. Totuşi visurile tînărului licean de mai tîrziu se îndreptau în clipele lui libere spre teatru şi nu spre film. Voia să devină actor şi, împotriva dorinţei părinţilor, frecventa, ca amator, Academia de teatru. Cînd a împlinit şaptesprezece ani, întreaga familie a plecat în America şi tînărul Turin a început să studieze la celebrul Institut de tehnologie de la Cambridge (statul Massachussets) denumit pe scurt M.I.T. Datele biografice referitoare la şederea lui Turin în Statele Unite sînt foarte reduse. Nu se ştie exact ce facultate a acestui Institut a terminat şi cînd a început să lucreze la studioul cinematografic Vitagraph. Se ştie doar că funcţiona acolo ca actor şi ca autor de scenarii. De altfel „cariera" americană a tînărului adept al artei actoriceşti nu a durat prea mult. În anul 1922, Viktor Aleksandrovici Turin se întoarce în patrie şi după scurtă vreme apare pe ecran primul lui film — un documentar de agitaţie, intitulat *Lozincile lui Octombrie*. Regizorul debutant număra pe atunci douăzeci şi şapte de ani.

Următoarea etapă a activităţii sale se situează la studioul ucrainean WUFKU, în atelierele din Ialta. Aici au fost realizate cele două filme artistice regizate de el: *Lupta giganţilor* (1926) şi *Provocatorul* (1927). Primul dintre ele a fost o adaptare pe ecran a romanului lui S. Lazurin, în care era vorba de lupta de concurenţă între două mari concerne capitaliste. Faptul că Turin cunoştea America a constituit probabil motivul pentru care direcţiunea studioului i-a încredinţat realizarea acestui film. Filmul nu s-a păstrat, dar criticile nu au fost prea favorabile. I se reproşa regizorului că a tratat conflictul principal în mod abstract şi convenţional. Pe ecran, spectatorul viziona o ţară capitalistă fantastică, „sintetică" şi „ideală", în care inginerii-inventatori construiau super-maşini cu care înlocuiau munca a sute şi chiar mii de muncitori. Miliardarii, proprietarii fabricilor nu se zgîrceau să-i răsplătească în bani şi le ofereau ca răsplată de multe ori chiar propriile lor fiice. Muncitorii încep prin a distruge maşinile, apoi dîndu-şi seama că adevăraţii vinovaţi de toate suferinţele lor sînt capitaliştii — încep greva. Filmul se termină pe scena unor lupte revoluţionare care izbucnesc în oraş.

Următorul film artistic al lui Turin a fost tot o adaptare a unui roman, de această dată tematic mai aproape de spectator, deoarece se petrecea în vechea Rusie din timpul revoluţiei din 1905. Eroii acestei povestiri erau studenţi revoluţionari printre care se strecoară un trădător. Regizorul a încercat, fără să reuşească prea bine, să arate procesul de frîngere psihică şi trădare a tînărului, iniţial cinstit şi romantic. Interesant este că în *Provocatorul* (după romanul lui S. Dosvitnii „Noi trei") în rolul feminin principal a apărut Anna Sten — mai tîrziu stea a Hollywoodului. Premiera filmului a avut loc în octombrie 1928.

Turin nu a cucerit nici un fel de lauri nici cu *Lupta giganţilor* şi nici cu *Provocatorul*. În cercurile cinematografice se spunea că realizează filme „corecte" care denotă o bună cunoaştere a profesiunii, dar lipsite de ambiţii artistice. În aprilie 1928 intervine un moment crucial în viaţa cineastului: la studioul nou înfiinţat „Vostok Kino", care urma să producă filme pentru republicile sovietice din Asia, Viktor Turin depune un proiect de realizare a unui film documentar de metraj complet despre construcţia liniei ferate care trebuia să unească Turkestanul cu Siberia. Această linie era denumită popular şi pe scurt Turk-Sib. În nota explicativă, Turin duce o polemică acută cu experienţa de pînă atunci, atît în domeniul filmului documentar cît şi în cel artistic. El afirmă că filmele documentare sînt plicticoase, lipsite de dramaturgie şi în consecinţă în loc să trezească interesul spectatorilor — îi adoarme. Eroarea lor fundamentală constă cel mai adesea în lipsa unui subiect bine definit, ele fiind nişte conglomerate de fotografii făcute incidental. În încheierea consideraţiunilor lui, regizorul declara că filmul fără participarea actorilor de profesie şi fără un subiect inventat necesită tot atîta efort în perioada de pregătire şi filmare, ca şi o dramă sau o comedie normală. Un documentar de metraj complet poate şi trebuie să fie interesant, chiar emoţionant. Direcţiunea studioului „Vostok Kino" a aprobat proiectul şi acordîndu-i doi operatori calificaţi — Slavinskii şi Francisson, a binecuvîntat realizarea *Turksibului*.

Linia ferată turkestano-siberiană, care astăzi leagă Siberia de Asia Centrală, are o lungime de 3 515 kilometri. Ea întretaie teritoriile republicilor Kirghiză şi Kazahă şi al districtului Altai al R.S.F.S.R. Viktor Turin, conform cu premisele programului său, a stabilit de la început o linie tematică şi dramaturgică clară a viitorului film. Conflictul de bază care trebuia arătat spectatorilor era lupta maşinilor (sau mai precis a civilizaţiei) cu rezistenţa forţelor naturii, care caută să împiedice omul să ajungă la deplina dezvoltare. Nisipul şi lipsa de apă erau obstacolele principale în folosirea bogăţiilor naturale ale republicilor asiatice. Bumbacul transportat pe spinările cămilelor nu ajungea la timp în fabricile siberiene care aşteptau materia primă. Lemnul şi mineralele Uralului erau necunoscute pentru kirghizi, kazahi sau turkmeni. Legarea celor două regiuni bogate, dar nu independente din punct de vedere economic, iată scopul „Turksibului".

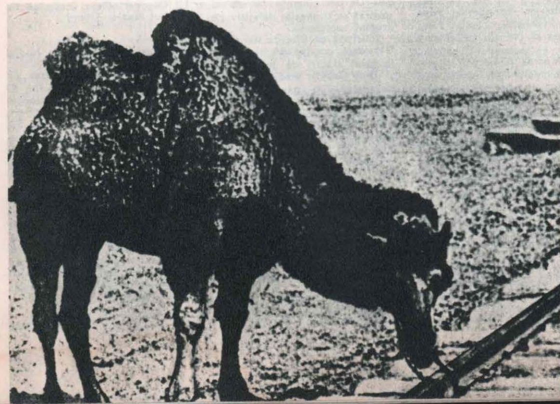


Aranjamentul filmului corespunde strict premiselor tematice. În introducere, regizorul — printr-o serie de imagini excelent selecţionate — arată necesitatea, chiar urgenţa construirii unei căi ferate. Dacă rămîn în vigoare vechile metode primitive de transport şi cultivare a solului, fără un aport de utilaj şi materii prime, republicile asiatice sînt condamnate la vegetare. Apoi apar pe ecran tehnicieni şi experţi, care pregătesc planuri şi terenul pentru construcţie. Urmează etapa de acumulare a materialelor şi, în sfîrşit, începutul construcţiei. Intervin geruri şi zăpezi în nord, furtuni de nisip în sud. La sfîrşit apare mergînd pe şine şi tăind stepa, prima locomotivă, o maşină gigant. O însoţesc, şi încearcă s-o întreacă, păstori de stepă călare.

Transpunerea acţiunii de la nord la sud, din Siberia în Kirghizia şi Kazahstan, a ajutat realizatorului să gradeze tensiunea dramatică. Spectatorii se impacientau, doreau fierbinte ca în sfîrşit firele de fier ale şinelor să se întîlnească. În crearea atmosferei de aşteptare un rol imens l-au avut subtitrările. Ele constituiau o parte integrantă şi chiar plastică a filmului. Creşteau pe ecran, strigau şi chemau, apărînd ca un refren care bate tactul unui cîntec, repetînd „Turksibul trebuie construit". Criticul revistei londoneze „Observer" (23 martie 1930) nu-şi ascundea încîntarea: „Cuvintele inscripţiilor sînt imagini, imagini integrale — cînd triumfătoare, cînd ameninţătoare. Sînt simboluri ale dezastrelor şi ale determinării, ale fricii şi ale bucuriei demente pentru victoria finală".



La 15 octombrie 1929 se proiecta pentru prima oară *Turksib* în cinematografele sovietice. El provoacă o sinceră admiraţie a spectatorilor şi calde aprecieri din partea criticii. Turin a avut de o sută de ori dreptate. Se poate realiza un film documentar tot atît de interesant şi emoţionant sau poate şi mai interesant şi mai emoţionant, decît o dramă psihologică cu o vedetă la modă. Publicul retrăia marea aventură a construcţiei socialiste, lua parte activ la procesul dialectic al transformărilor istorice. Gîndirea victorioasă şi munca omenească au schimbat condiţiile seculare de trai. Toate acestea se întîmplau în lupta activă, biruitoare a civilizaţiei cu modul pasiv, primitiv de viaţă, condiţionat de natură. Regizorul şi operatorii nu au înfrumuseţat şi nu au lustruit nimic, înfăţişînd în mod acut contrastele. Iată primul automobil trecînd printr-un sat turkestan: feţe cu nasurile plate, bănuitoare, apar din corturi pentru a-i privi pe



noii sosiţi dintr-o lume îndepărtată şi necunoscută.

Turksib a trezit entuziasm nu numai în Uniunea Sovietică. În decembrie 1929 filmul lui Turin a fost aplaudat la cinematograful berlinez „Capitol". În acelaşi program rula şi *Linia generală* a lui Eisenstein, interzis de cenzură. Criticul german Herbert Ihering a scris despre *Turksib* „der wunderbare Film" (minunatul film). La 9 martie a avut loc la cinematograful „Scala" o reprezentaţie organizată de London Worker's Society. Iată ce scrie Paul Rotha, martorul ocular al acestui mare eveniment din lumea cinematografică: „spectatorii londonezi aşteptau tot atît de nerăbdători terminarea construirii liniei ferate (aşi ţăranii sovietici din Asia Centrală". *Turksib* a avut o imensă influenţă asupra dezvoltării ulterioare a filmului documentar englez, care în acea perioadă începea să înflorească. Turin a găsit numeroşi admiratori şi imitatori. În multe filme produse de Empire Marketing Board s-a aplicat aceeaşi metodă a inscripţiilor cu funcţie plastică, ca şi în *Turksib*. Iar însuşi John Grierson, fondatorul şi părintele spiritual al întregului curent documentarist, a fost autorul inscripţiilor în limba engleză ale filmului lui Turin.

Viktor Aleksandrovici Turin a repurtat un triumf pe deplin meritat. Din păcate însă succesul lui se opreşte aici. De ce s-a întîmplat aşa? Este greu să găsim o explicaţie completă şi convingătoare care să justifice eşecurile lui de mai tîrziu. Se pare că regizorul a fost absorbit de o muncă mai ales organizatorică. Apreciindu-se capacitatea sa, i s-a încredinţat formarea altor regizori. Turin fusese deseori producătorul şi „supervizorul" artistic al filmelor documentare. De cele mai multe ori un supervizor anonim. Abia la aproape zece ani după *Turksib* el se remarcă din nou realizînd primul film azerbaidjan sonor, intitulat *Noi cei de la Baku* (1938). Criticile au fost favorabile, dar filmul nu se distingea prin nimic deosebit, în afara unei tehnici corecte. De fapt era încă o versiune a istoriei despre Maxim — tînărul muncitor care îşi caută drumul său propriu spre Partid şi Revoluţie. Aceasta a fost ultima carte de vizită a lui Turin în lumea filmului. În anul 1945, el moare la vîrsta de cincizeci de ani.

Turin rămîne, după cum se întîmplă adesea în artă, autorul unei singure opere mari. Din perspectiva zilelor noastre vedem şi mai bine valorile *Turksibului*. A fost un film de o importanţă crucială, arătînd atît spectatorilor, cît şi creatorilor că realitatea privită cu ochii unui marxist dialectician constituie o mină inepuizabilă de subiecte şi că pe baza ei pot lua naştere mari epopei cinematografice. Avea dreptate marele critic englez de teatru şi cinema Huntly Carter, care în momentul apariţiei filmelor sonore scria: „Nu sunetul aduce ceva nou în film, ci *Turksib* care dezvăluie perspective noi, încă nedescoperite, care stau în faţa cinematografului. Este cel mai bun film nu numai pe scară sovietică, dar chiar mondială".



Imagine din Strigătul (realizator Jaromir Jires), menţionat ca cea mai bună operă de debut regizoral la Festivalul internaţional de la Cannes în 1964

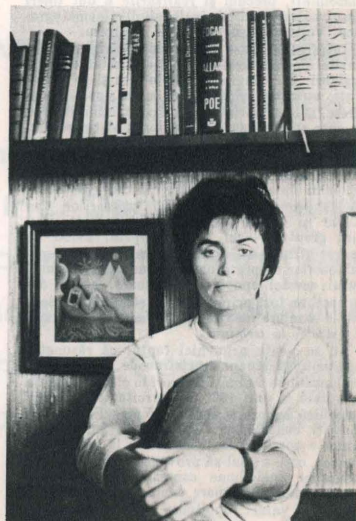
Corespondenţă din Praga

CINEMATOGRAFIA CEHOSLOVACĂ ANUL 20

Pentru cinematografia cehoslovacă, *1965* reprezintă un jubileu: se aniversează douăzeci de ani de la naţionalizare. După ce a avut de depăşit nenumărate greutăţi, atît de organizare cît şi de orientare ideologică, care au stăvilit în etape succesive dezvoltarea producţiei de filme, împingînd-o de multe ori pe drumuri greşite sau antrenînd-o spre stagnare, situaţia cinematografiei acestui mic stat din centrul Europei se găseşte în pragul unei aniversări care se anunţă, contrar tuturor aşteptărilor, din cele mai favorabile.

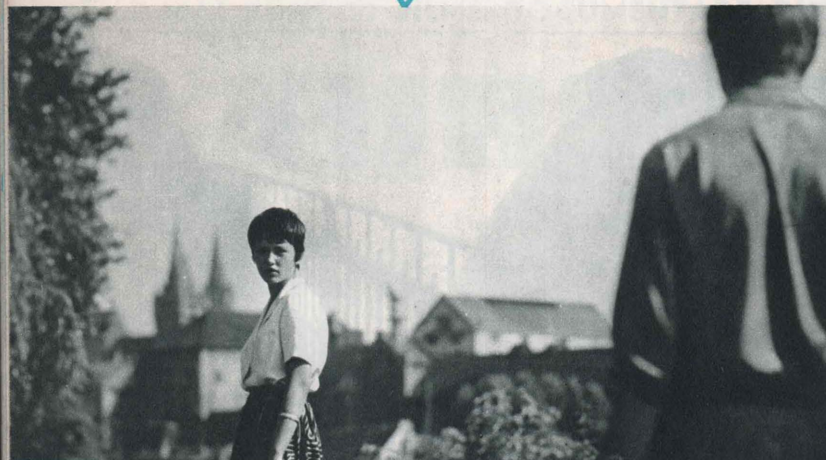
Într-adevăr, în ultimii doi ani, filmele cehoslovace au înregistrat succese atît de răsunătoare la diferite festivaluri internaţionale, încît au pus în umbră filme selecţionate de către ţări mari producătoare. Acest salt efectuat de cinematografia cehoslovacă poate fi asemuit într-o oarecare măsură cu ecoul stîrnit acum cîţiva ani de revelarea tinerei şcoli cinematografice poloneze, reprezentată la festivaluri şi în sălile de cinema, de către operele unor regizori ca Andrzej Munk, Andrzej Wajda sau

(Continuare în pag. 32)



Regizoarea Vera Chytilova, una din tinerele speranţe ale filmului cehoslovac.

Milos Forman este unul din proaspeţii absolvenţi ai Institutului, de la care se aşteaptă o evoluţie ce va situa pe baze noi cinematografia Cehoslovaciei. Filmul care justifică, se pare, aceste aşteptări este Asul de pică.



Jerzy Kawalerowicz. La ora actuală, se pare că a venit şi rîndul tinerilor realizatori din Cehoslovacia să devină obiectul atenţiei cinefililor, fiindcă aceşti tineri au contribuit radical la schimbarea la faţă a cinematografiei din ţara lor.

Cel care a urmărit cu mai multă atenţie dezvoltarea cinematografiei noastre şi-a dat seama că primele simptome ale acestei renaşteri se situează la sfîrşitul anilor 1950, epocă în care a fost făcută prima breşă în sfera temelor luate în considerare nu de pe bazele unor devize fixate dinainte, ci ca o reflectare a realităţii, o secţiune făcută în viaţa de toate zilele. Aici au excelat regizori maturi, căliţi în meserie, care pînă atunci sau n-au ştiut cum să procedeze sau nu au avut posibilitatea să se desfăşoare în toată gama talentului lor. Din această epocă au rămas în amintirea noastră filmele lui Jiri Weiss (*Capcana lupilor*, *Romeo, Julieta şi întunericul*), Jiri Krejcih (*Un principiu superior*, *Condamnaţi la viaţă*), Zbynek Brynych (*Romanţă la periferie*, *Cinci dintr-un milion*) sau Franticek Vlacil, pe atunci debutant (*Porumbiţa*, *Capcana diavolului*), precum şi realizările a doi tineri absolvenţi ai Şcolii de înalte studii cinematografice, Vojtech Jasny şi Karel Kachyne.

Intrarea în masă a tinerilor cineaşti în rîndurile cinematografiei, nu s-a limitat doar la regizori. Ea a înglobat bineînţeles şi pe scenarişti, operatori şi actori şi a dus, cum era şi firesc, la o întinerire totală a producţiei filmate, în care spiritul anticonvenţional al tineretului a exercitat o influenţă puternică asupra celor din vechea gardă. Aceştia au manifestat deodată un elan nou şi viguros, la care s-a adăugat şi teama de a nu fi „aruncaţi la coş". De notat că tandemul inseparabil al regizorilor Jan Kadar şi Elmar Klos şi-a desţelenit — nu fără greutate — un drum propriu, avînd de apărat atitudinea lor neconformistă în alegerea subiectelor despre problemele actuale. La începutul acestei epoci regeneratoare, aceşti doi cineaşti au fost primii care au ştiut să abordeze într-o manieră inedită o temă actuală în filmul lor *Acolo, la terminus*.

Nu se poate nega nici faptul că răsunetul cuceririlor creatoare înregistrate de „noile valuri" declanşate de anumiţi regizori în cinematografia mondială în anii 1960, a exercitat o influenţă puternică asupra formaţiei şi muncii tinerilor cineaşti cehoslovaci. Evident că nu trebuie limitate aceste curente noi doar la „noul val" francez, care a ştiut să provoace în lume, graţie îndeosebi unei bune campanii de presă, un ecou cu mult mai mare decît ar fi meritat în realitate. Valuri înnoitoare s-au manifestat şi în alte ţări, ca de pildă Anglia, Statele Unite sau Uniunea Sovietică. Am asistat şi la revelarea mai multor personalităţi puternice: Alain Resnais în Franţa, Antonioni şi Fellini în Italia, Ingmar Bergman în Suedia şi Luis Buñuel în Spania, fiecare dintre ei urmînd un drum foarte personal de creaţie. Iar tinerii cineaşti cehoslovaci nu şi-au ascuns niciodată admiraţia şi interesul viu pe care l-au purtat acestor realizatori care alcătuiesc o avangardă pe plan internaţional.

În bilanţul cinematografiei cehoslovace a anilor 1963—1964 figurează bineînţeles pe primul plan noile filme ale regizorilor lansaţi în anii precedenţi şi al căror renume nu mai trebuie demonstrat. Să amintim înainte de toate *Cînd vine pisica* al lui Vojtech Jasny şi *Deportare din paradis* al lui Zbynek Brynych. După care au urmat *Moartea se numeşte Engelchen* şi *Acuzatul* aparţinînd ambele tandemului Jan Kadar-Elmar Klos.

Această generaţie de realizatori care, în marea ei majoritate, nu s-a îndepărtat de leagănul cinematografiei naţionalizate, s-a lovit de concurenţa tinerilor care abia îşi făceau intrarea în arena filmului. Iată cîteva nume din cele mai răsunătoare, proaspeţi absolvenţi ai Institutului, de la care se aşteaptă o evoluţie ce va situa pe baze noi cinematografia Cehoslovaciei: Milos Forman, Vera Chytilova, Jaromir Jires, Pavel Juracek, Jan Nemec şi Evald Schorn.

Cu excepţia lui Forman şi a Chytilovei, care au debutat de pe băncile şcolii, ceilalţi nu sînt în prezent decît autorii cîte unui singur film. Aceşti tineri realizatori aflaţi la începutul carierei lor îşi îndreaptă atenţia îndeosebi spre problemele care le sînt familiare şi pentru care au interes—un interes personal aproape—ca să le rezolve. Ei prezintă în acelaşi timp numeroase trăsături comune: în primul rînd un viu interes — aş putea spune chiar spontan — pentru toate evenimentele care sînt legate de tineret. Ei manifestă ardoare şi zel în abordarea acestor teme, care nu sînt încă viciate de profesionalism, şi se străduiesc să pună în practică gîndurile, ideile şi visurile lor.

Acest „nou val" cehoslovac a suscitat un interes admirativ şi în străinătate, după cum o dovedesc distincţiile obţinute la diferite recente festivaluri: *Altceva* (regizor Vera Chytilova) Marele premiu la Mannheim 1963, *Joseh Killian* (regizor Pavel Juracek) Marele premiu la Locarno 1964, *Diamantele nopţii* (regizor Nemec) Marele premiu la Mannheim 1964, *Strigătul* (regizor Jires) încununat cu un premiu pentru debut regizoral la Festivalul de la Cannes din 1964.

Evident, „noblesse oblige", şi aceşti tineri poartă greaua sarcină de a da filme mai bune în viitor care să confirme succesele de azi. E adevărat că se întîmplă de multe ori — şi istoria cinematografului mondial o dovedeşte — ca debuturi foarte promiţătoare să se oprească aici, la un pas de marile succese. Rămîne ca timpul să-şi spună cuvîntul.

Jaroslaw BROZ

cinema MERIDIANE

La Zagreb se va înfiinţa un institut de desene animate

La iniţiativa lui Dusan Vukotici, maestru al desenului animat, posesor al premiului Oscar, se proiectează înfiinţarea la Zagreb a unui institut de desene animate. Acest centru unic în genul lui va constitui o şcoală pentru tinerii artişti din toată lumea.

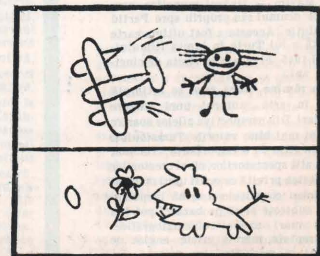
Necesitatea unui asemenea institut organizat pe baze ştiinţifice şi artistice, s-a făcut simţită mai de mult. La studiourile „Zagreb-film", renumite în domeniul filmului de animaţie, se succed de cîtăva vreme promoţii de bursieri din Italia, Franţa, Olanda, Suedia, R.F.G., Polonia şi din alte ţări. Aceştia vin aici pentru a afla secretele desenului animat modern. La sfîrşitul cursurilor ei au posibilitatea să realizeze cîte un scurt film de animaţie, contînd ca lucrare de diplomă, pentru a-l prezenta la întoarcerea în ţară ca dovadă a cunoştinţelor dobîndite.

Avînd în vedere producţia curentă, studiourile „Zagreb-film" nu reuşesc să asimileze numărul tinerilor regizori şi desenatori doritori să studieze la Zagreb. În acest scop se va înfiinţa noul institut. În activitatea acestui institut vor fi folosite cele mai moderne mijloace de predare. Atenţia va gravita în jurul problemei formării individualităţii artistice a tinerilor regizori şi desenatori. Există intenţia de a imprima acestui institut un caracter internaţional şi în acest scop se prevede ca majoritatea cursurilor să fie predate de către maeştrii animaţiei din lumea întreagă. Institutul va fi condus de Dusan Vukotici, ceea ce constituie o garanţie că programul lui va fi realizat.

Petar VOLK



Regizorul Dusan Vukotici.



Două desene (înainte de a fi animate) semnate de Vukotici.

Neamul Şoimăreştilor ■ O producţie a studioului cinematografic „București" ■ După romanul lui Mihail Sadoveanu ■










Scenariul: Alexandru Struţeanu • Constantin Mitru ■ **R**egia: Mircea Drăgan ■ **I**maginea: George Cornea • Aurel Samson ■ **M**uzica: Theodor Grigoriu ■ **D**ecoruri: Constantin Simionescu ■ **C**ostume: Florina Tomescu • Horia Popescu ■ **S**unetul: Ing. Oscar Coman ■ **M**ontajul: Aurelia Pleșea ■ **C**u: George Calboreanu • Ștefan Ciubotărașu • Colea Răutu • Dina Cocea • Mihai Boghiță • Ion Bessoiu • Amza Pellea • Ana Maria Nicolau • Ioana Drăgan • Fory Etterle • Toma Dimitriu • George Măruţă • Dem. Rădulescu • Constantin Rauțchi • Ernest Maftei ■

■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Eugen Mandric ■ Redactor artistic: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

IMAGINI DE NEUITAT













